s. Th. 4
459

4° Mus.th. 1759-1

Mus. Th. 1759 4°
Mus. th. 4°. 1759.

Vollſtändige

theoretiſch-praktiſche

Generalbaß- und Harmonielehre

für

junge Muſiker überhaupt, beſonders aber für Orgelſchüler, Schulſeminariſten, Schullehrlinge

und zum

Selbſtunterrichte

bearbeitet

von

Matthäus Zeheter,
erſter Seminarlehrer und Präfekt,

und

Max Winkler,
Chorregent und Muſiklehrer am k. Schullehrer-Seminar zu Eichſtätt.

Erſter Theil:

Generalbaßlehre.

Zweite Auflage.

I. Heft.

Preis eines Heftes: 15 Ngr. oder 48 kr.

Nördlingen.
Druck und Verlag der C. H. Beck'ſchen Buchhandlung.
1847.

Dieſes Werk kann ſogleich vollſtändig oder auch nach und nach in 7 Heften bezogen werden.
Preis: Vollſtändig in 2 Bänden. 56 Bogen in Lex.-8. 3 Rthlr. 15 Ngr. oder 5 fl. 36 kr.
☞ **Schulvorſteher und Lehrer, welche dieſes Werk einführen, erhalten für ihren Privatgebrauch bereitwilligſt ein Gratis-Exemplar und beziehen überdieß auf 12 Exemplare 1 frei.**

Bayerische Staatsbibliothek München

Wichtiges Werk für Schullehrer.

Die Herren Lehrer laden wir ein zur gefälligen Beſtellung des in mehreren Schullehrer-Seminarien für den Unterricht in der Kalligraphie bereits zu Grunde gelegten Werkes:

Der Schönſchreibunterricht.

Eine methodiſche Anleitung nach den Grundſätzen des Carſtairs für alle Lehrer und Erwachſene, zunächſt aber für die Lehrer an den deutſchen Schulen, welche ſich und ihren Schülern eine gefällige deutſche und lateiniſche Handſchrift verſchaffen wollen, — **in Verbindung mit 18 Schreibheften**, welche für Schüler beſtimmt ſind und geordnete Vorſchriften nach der in Bayern geſetzlich eingeführten Normalſchrift enthalten, von J. L. Ebenſperger, Reallehrer am k. Schullehrer-Seminar zu Altdorf. quer 8. 160 S. 1 Rthlr. oder 1 fl. 48 kr., mit den Schreibheften 2 fl. 42 kr.

Die 18 Schreibhefte, auf gutem Papier, ſind einzeln, jedes 2 Bogen ſtark, für 2½ kr. oder ⅜ gr. zu haben; alſo zu einem Preiſe, der billig genug iſt, um die Einführung in allen Schulen möglich zu machen. Die außerordentliche Erleichterung, welche dieſe alle Vorlagen erſetzenden Schreibhefte dem Lehrer gewähren, der ſchnelle Fortgang im Unterricht, welchen die ſeitherige Anwendung derſelben in den betreffenden Schulen bereits ergeben hat, und die Zweckmäßigkeit in der methodiſchen Einrichtung derſelben, laſſen eine allgemeine Einführung der Ebenſperger'ſchen Schreibhefte auf das Entſchiedenſte wünſchen.

Die Hefte einer jeden Stufe ſind auch in beſonderm Umſchlag auf Verlangen um 3 kr. zu erhalten. Da er von ſtarkem Papier iſt, ſo iſt er für mehrere Hefte lange Zeit zu benützen.

Lehrern, welche dieſe Vorſchriften in ihren Schulen einführen, gewähren wir auf je 15 Hefte 1, auf 25 2 und auf 50 5 Freiexemplare.

C. H. Beck'ſche Buchhandlung in Nördlingen.

In der C. H. Beck'ſchen Buchhandlung in Nördlingen iſt gleichfalls erſchienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Schlecht, R., Inſpektor des k. Schullehrer-Seminars in Eichſtätt, Officium in Nativitate Domini (ad Matutinum et laudes) et Hebdomadae Sanctae, d. i. Officium für die Mette in der hl. Chriſtnacht und für die Charwoche, nebſt den Choralmelodien und deutſchen Rubriken. Mit Approbation des hochwürdigſten biſchöfl. Ordinariats Eichſtätt. Größtes Lexicon-8. 260 Seiten. 1 Thlr. 5 Ngr. oder 1 fl. 48 kr. (Auf 10 Exemplare wird ein Freiexemplar gewährt.)

Geiſtlichen, Lehrern, Seminaren und Choraliſten glaubt die Verlagshandlung dieſes ſchöne und correkt ausgeſtattete Werk, das ſich nicht minder durch ſeinen billigen Preis als durch ſeine zweckmäßige Einrichtung empfiehlt, als ein bedeutendes Hilfsmittel zur würdigen Feier dieſer Tage und ihrer tief ergreifenden Erinnerungen anbieten zu dürfen. Die Verlagshandlung rechnet vertrauensvoll darauf, daß ſich die hochwürdige Geiſtlichkeit für dieſes Unternehmen lebhaft intereſſiren, und die Seminarien, für welche ein Partiepreis von 20 gr. oder 1 fl. 24 kr. bei Abnahme von je 30 Exemplaren beſtimmt iſt, dieſe vieler Vorzüge ſich erfreuende Ausgabe des Officiums zur Einführung geeignet finden werden. — Abhold jeder überflüſſigen Anpreiſung bitten wir, das Werk ſelbſt einzuſehen und ſich von deſſen Zweckmäßigkeit zu überzeugen.

Achtzehn Orgelſtücke. Componirt und den Herren M. Herrling, Seminarlehrer zu Altdorf, und H. Hohmann, Seminarlehrer zu Schwabach, freundſchaftlichſt gewidmet von J. G. Herzog. Op. 11. Eingetragen in das Vereins-Archiv. Preis ½ Thlr. oder 54 kr.

Der Componiſt iſt durch ſeinen Organiſten (Mainz bei Schott) und viele andere Orgelcompoſitionen als einer unſerer erſten Orgelcomponiſten vortheilhaft bekannt.

Theoretiſch-praktiſche Geſangſchule. Von Max Winkler, Chorregent und Mitherausgeber der „Generalbaßlehre" in Eichſtätt. 64 S. gr. Notenformat mit 3 Bogen Text, Einleitung ꝛc. 1 Rthlr. 5 Ngr. oder 2 fl.

Charfreitags-Liturgie der katholiſchen Kirche zum öffentlichen Gebrauche in größern Pfarrkirchen aus dem römiſchen Meßbuche überſetzt von Stadtpfarrer Hemmerle in Lauchheim. 7½ Bogen Notenformat. Preis 1 fl.

Der deutſche Text iſt bei dieſem Werke überall den alten, römiſchen (erbaulichen und beliebten) Tonarten und Melodieen anbequemt. — Wo dieſe vorzüglich ſchöne Liturgie eingeführt wird, ſind 3 Exemplare nothwendig.

I. Theil.

Generalbaß-Lehre.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONAC.

Bayeriſche Staatsbibliothek München

§. 1.

Von den Tönen und ihren Namen.

1) Die Muſik iſt die Kunſt, durch ſchöne Töne und Tonverbindungen Empfindungen und Seelenzuſtände auszudrücken und hervorzurufen. *) — Das Produkt dieſer Kunſt iſt ſomit eine Reihe von Tonverbindungen, ein Tonſtück.

Die Töne werden hervorgebracht entweder durch menſchliche Stimmen (Vokal-Muſik), oder mittels lebloſer Tonwerkzeuge, Inſtrumente (Inſtrumental-Muſik). Die Inſtrumental-Muſik iſt wieder entweder Saiten- oder Blas-Inſtrumental-Muſik.

2) Die Art und Weiſe aber, wie Töne erzielt und mit einander verbunden werden müſſen, um eine feſtgeſetzte Wirkung hervorzubringen, beruhet auf beſtimmten Geſetzen, Verhältniſſen und Regeln, welche in der Phyſik, Mathematik, Aeſthetik und auch in der Empirik ihren Grund haben, und welche zuſammengenommen die Tonwiſſenſchaft geben.

3) Das techniſche Objekt der Muſik ſind Töne. Unter Ton verſteht man überhaupt einen jeden Klang, deſſen Höhe und Tiefe leicht und deutlich bemerkt, und gegen einen andern beſtimmt (verglichen, abgemeſſen, berechnet) werden kann; oder, wie die Phyſiker ſich gewöhnlich ausdrücken: „Der Ton iſt ein Klang von beſtimmter, vergleichbarer Höhe und Tiefe.“ — Ein reiner Ton entſteht, wenn die Schwingungen oder zitternden Bewegungen (Vibrationen) eines elaſtiſchen Körpers, z. B. einer Saite, in gleicher Geſchwindigkeit oder in gleichen Zeiträumen (regelmäßig) auf einander folgen. Ein elaſtiſcher Körper, z. B. eine Saite, gibt alſo bei einer ungleichförmigen, ſtellenweiſe etwas dickeren oder dünneren Beſchaffenheit keinen reinen Ton. Iſt vollends ein Körper ganz unförmlich, unregelmäßig gebildet, ſo folgen auch die Schwingungen ſehr unregelmäßig, ohne alle Ordnung auf einander, und es entſteht dadurch gar kein Ton, ſondern nach Beſchaffenheit des erzitternden Körpers bloß ein Laut, Schall, ein verworrenes Geräuſch u. dgl.

---

*) Die Muſik, die nur Empfindungen ausdrücken oder auch nur das Gehör angenehm reizen und unterhalten ſoll, entſpricht nicht der Würde der Muſik als Kunſt, und kann alſo nicht Gegenſtand einer theoretiſchen Abhandlung ſein.

4) Die Töne unterſcheiden ſich dadurch, daß der eine Ton höher oder tiefer, ſtärker oder ſchwächer iſt, als ein anderer, der damit verglichen wird. Die Höhe und Tiefe eines Tones hängt von der Anzahl der Schwingungen ab. *Tief* wird nämlich ein Ton genannt, wenn der elaſtiſche Körper in einem gewiſſen Zeitraume, z. B. innerhalb einer Sekunde, verhältnißmäßig wenige, folglich langſame Schwingungen macht. Je geſchwinder hingegen die Schwingungen auf einander folgen, d. i. je öfter in dem nämlichen Zeitraume die Luft erſchüttert wird, deſto höher wird der Ton. Der allertiefſte Ton, den jedoch das menſchliche Ohr kaum mehr vernimmt, wird mit 32 Schwingungen und der allerhöchſte ebenfalls kaum mehr vernehmbare mit 16,384 Schwingungen angenommen. Aber weder ſolche und ähnliche außerordentlich tiefe, noch außerordentlich hohe Töne kommen in der Ausübung vor.*) Der tiefſte Ton, der im Bereiche des *gewöhnlichen* Gebrauches ſteht, wird zu ungefähr 128 Schwingungen binnen einer Sekunde gerechnet. Es iſt dieſer Ton dasjenige C, welches die tiefſte Saite des Violoncells angibt, oder das tiefſte C des Fagottes, oder das tiefſte C eines achtfüßigen Manual-Regiſters der Orgel, oder das C, welches die tiefſte männliche Singſtimme nur noch kaum zu erreichen vermag. Ob ein Körper ſchnelle oder langſame Schwingungen macht, hängt von ſeiner Beſchaffenheit ab: a) Je länger der klingende Körper iſt, deſto langſamer ſchwingt er; je kürzer er (bei übrigens gleicher Beſchaffenheit) iſt, deſto ſchneller erfolgen ſeine Schwingungen. Darum hat man in Klavieren längere und kürzere Saiten, in der Orgel längere und kürzere Pfeifen. Darum wird der Ton der Violine höher, wenn die Saite auf das Griffbrett gedrückt, mithin verkürzt wird. — b) Ein Körper ſchwingt ferner deſto geſchwinder, und gibt einen deſto höhern Ton, je ſteifer ſeine Theile geſpannt ſind. Daher klingt eine Saite höher, wenn man ſie ſtärker anzieht. — c) Auch die Dicke und Schwere des Körpers hat Einfluß auf die größere oder geringere Geſchwindigkeit der Schwingungen und zwar einen doppelten, gewiſſermaſſen entgegengeſetzten. Es ſchwingt nämlich ein dicker und ſchwerer Körper an ſich allerdings langſamer, als ein dünnerer und leichterer; (daher die Saiten der Violinen und in Klavieren von verſchiedenem Umfange;) anderntheils aber vermehrt die größere Dicke des Körpers doch auch deſſen Steifheit und hiermit auch die Zahl und Höhe ſeines Schwunges. Wenn man z. B. eine Stimmgabel dünner feilt, ſo wird ſie dadurch nicht höher, ſondern tiefer, weil ſie an Steifheit verliert.

*) Es gibt in manchen Orgeln wohl auch 32füßige Regiſter. Allein die tiefſten Pfeifen laſſen an ſich faſt nur Wind vernehmen und geben erſt dann beſtimmte Töne, wenn ihnen ein 16füßiges Regiſter beigezogen wird, ſo wie auch dieſes wieder durch ein 8füßiges Pedal-Regiſter an Beſtimmtheit und Reinheit zunimmt.

Die meiſten großen Glocken lauten bei weitem nicht ſo tief, als man ihrer Größe nach erwarten ſollte. Man kann durch eine viel kleinere Glocke, wenn ſie verhältnißmäßig weit dünner iſt, einen eben ſo tiefen, freilich nicht eben ſo ſtarken Ton erhalten. Auf einem ähnlichen Grunde mag es beruhen, daß ein ſehr dünn ausgearbeitetes Fagott-Rohr oder Klarinett-Blatt die tiefen Töne leichter anſprechen läßt, als die höheren, da hingegen ein dickeres und folglich ſteiferes für höhere Töne mehr entſpricht. — d) Endlich hängt die Tonhöhe der in einem Blas-Inſtrumente oder in einer Orgelpfeife tönenden Luftſäule außer den oben bezeichneten Umſtänden auch noch ſehr weſentlich von gewiſſen andern Modifikationen (von dem Baue, der Einrichtung ꝛc.) ab, deren Aufzählung nicht hieher gehört.

5) Ein Ton iſt, für ſich betrachtet ein Klang und heißt gemeiniglich erſt dann ein Ton, wenn er mit andern Tönen in Verhältniß kommt. Die Natur hat der Tonkunſt gewiſſe Tonſtufen vorgezeichnet, deren jede durch ein gewiſſes eigenthümliches Maß der Schwingungen von den übrigen abſteht. Solche Klangſtufen werden in der Muſik ſieben angenommen; man heißt ſie die ſieben Haupt- oder natürlichen (auch diatoniſchen) Töne, nämlich: A, B, C, D, E, F, G. Bei den Deutſchen hat man die Haupttöne ſo angenommen: C, D, E, F, G, A, H. Die Italiener und Franzoſen nennen C—Ut, D—re, E—mi, F—fa, G—sol, A—la, H—si. Dieſer Benennungen hatten ſich früher auch die Deutſchen bedient, und ſie bedienen ſich derſelben zum Theile beim Choral-Geſange noch. — Dieſe Töne ſtehen unter ſich nicht in gleichem Klang- oder Tonverhältniſſe. Die Entfernung von C bis D, von D bis E, von F bis G, von G bis A und von A bis H beträgt nämlich neun ſogenannte Kommata (Striche) oder achtzehn Schismata (Theilungen). Ein ſolches Klangverhältniß wird ein großer ganzer Ton genannt. Wir beſitzen mithin fünf große ganze Haupt- oder Stammtöne. Die Entfernung von E bis F, von H bis C beträgt dagegen je fünf Kommata oder zehn Schismata und wird ein großer halber Ton genannt. Wir haben deren die bemerkten zwei. Die fünf (großen) ganzen Töne unterhalten in der Muſik mehr die Bewegung, die zwei (großen) Halbtöne geben mehr die Ruhepunkte, Einſchnitte. In ihrer Reihenfolge ſind ſie das ſogenannte diatoniſche Tongeſchlecht: C, D, E, F, G, A, H. (c.) In dieſem Tongeſchlechte fallen die Ruhepunkte oder Einſchnitte von der dritten auf die vierte, von der ſiebenten auf die achte Stufe.

6) Außer den bezeichneten Haupt- oder natürlichen Tönen gibt es noch abhängige oder abgeleitete. Sie werden dadurch gewonnen, daß man die Haupttöne entweder erhöhet oder erniedriget. Jeder

Hauptton kann *einfach* und *doppelt erhöhet* und *erniedriget* werden. Wenn der Ton einfach erhöhet wird, ſo ſteigt er um einen kleinen halben Ton, und wenn er doppelt erhöhet wird, um zwei kleine halbe Töne, d. i. um einen kleinen ganzen Ton. Eben ſo kann ein Ton um einen kleinen halben oder um einen kleinen ganzen Ton erniedriget werden. Die abgeleiteten (ſogenannten kleinen) halben und ganzen Töne werden dadurch von den Stammtönen unterſchieden, daß man auf einen *kleinen* Halbton (nicht fünf, ſondern) *vier*, auf einen *kleinen ganzen* Ton (nicht neun, ſondern) *acht Kommata* rechnet, *praktiſch* und zunächſt aber dadurch, daß man ihre *Benennungen* von den Namen der Stammtöne *abhängig macht*. Man ſetzt nämlich dieſen bei einfacher Erhöhung: is, bei einer doppelten: is is nach. Z. B. **C**, cis; **F**, fis; **D**, dis is, **Fis** is ꝛc.) Einfach erniedrigt bekommt der Name des Stammtones es, doppelt erniedrigt bekommt er es es hinzu. (Z. B. **D**, des, des es ꝛc.) Nur das **Hb** heißt geradezu **B**, **Bb**. — Die Italiener und Franzoſen bezeichnen dagegen die Erhöhung eines Tones mit dem Worte: **Diesis**; z. B. anſtatt cis: **Ut diesis &c.** und die Erniedrigung mit: **Moll**; z. B. ſtatt des: re moll &c.

Ob alſo ein Ton im Verhältniſſe zu einem andern benachbarten Tone ein ſogenannter großer oder kleiner Halb- oder ganzer Ton ſein ſoll, bezeichnet man ſomit mittels der Benennung. Gleichnamige ſind kleine, ungleichnamige ſind große Halb- oder ganze Töne. So z. B. gelten c—cis, d—dis, g—gis, h—b, d—des ꝛc. als kleine Halbtöne; c—cis is, f—fis is ꝛc. als kleine ganze Töne. Dagegen werden c—des, cis—d, dis—e, fis—g, gis—a, a—b große Halb- und c—d, d—e, f—g, g—a, a—h große ganze Töne genannt.

Die erhöhten und erniedrigten (die abgeleiteten) Halbtöne heißen im Verhältniſſe zu ihren Stammtönen *chromatiſche*, *bunte*, *gemiſchte*. Es gibt deren *vierzehn*, nämlich *ſieben erhöhte* und *ſieben erniedrigte*: cis, dis, eis, fis, gis, ais, his; — ces, des, es, fes, ges, aes (ab) b. *)

Die Verbindung dieſer abgeleiteten Töne mit ihren Stammtönen gibt das ſogenannte *chromatiſche Tongeſchlecht*. Es iſt zweifach:

a) Mit Erhöhungen: c—cis, d—dis, e—eis, f—fis, g—gis, a—ais, h.

b) Mit Erniedrigungen: c—des, d—es, e—fes, f—ges, g—ab, a—b—h.

*) Es verſteht ſich, daß ein jeder abgeleitete Ton ſowohl ein chromatiſcher als auch ein diatoniſcher ſein kann; es kommt darauf an, mit welchem anderen Tone er in Verbindung ſteht. So ſind z. B c—cis, f—fis chromatiſch, h—cis, oder a—cis ꝛc. — e—fis, oder d—fis ꝛc. ꝛc. diatoniſch. Dieſer Unterſchied zeigt ſich dem Schüler ſpäter bei Aufſtellung der joniſchen Tonleitern.

Durch die Vereinigung dieſer beiden Geſchlechter — oder vielmehr dieſer beiden Arten der abgeleiteten Töne — entſteht das *enharmoniſche Tongeſchlecht*. Es heißt: c, cis, des, d, dis, es, e, eis, fes, f, fis, ges, g, gis, as, a, ais, b, h, his, c.

Von dieſen können folgende als weſentliche, d. i. als ſolche Töne angeſehen werden, die in der Muſik als *Grundſtufen* für Tonarten und Skalen vorkommen: c, cis, des; d, dis, es, e; f, fis, ges; g, gis, as; a, b, h.

§. 2.

Tablatur der Töne.

1) Töne und Muſikſtücke werden nicht von einerlei, ſondern mehrerlei, nämlich tief=, mittel= und hochklingenden Menſchenſtimmen und Inſtrumenten vorgetragen. Die tiefen oder ſogenannten Grundſtimmen ſind: im Geſange der Baß, in der Inſtrumentalmuſik der Violon, die Baß=Poſaune, der Fagott, wohl auch das Violoncello; Mittelſtimmen ſind: im Geſange der Tenor und der Alt, in der Inſtrumentalmuſik: die Viola, das zweite Violin, das zweite Horn, die zweite Trompete, das zweite Klarinett, die Tenor= und Alt=Poſaune ꝛc.; die Stimmen, welche den Geſang in den höhern und höchſten Tönen führen, ſind: Der Diskant, die erſte Violine, Flöte und Hoboe, das erſte Klarinett, die erſte Trompete, das erſte Horn u. dgl.

2) Das oben bezeichnete Tongeſchlecht iſt das muſikaliſche Alphabet für jede dieſer Stimmen, es kehrt in jeder derſelben *wieder*, es *wiederholt ſich* (fünf=, ſechs= bis ſiebenmal in der Höhe und Tiefe). Eine ſolche Wiederholung des Tongeſchlechtes heißt eine Oktave oder *Achtenabtheilung*. Wir beſitzen mithin eine Oktave für die gewöhnlichen tiefen Baßtöne. Man ſchreibt ſie in der Buchſtabenſchrift mit großen Buchſtaben, und ſie heißt (wahrſcheinlich eben deßwegen) die große Oktave, als: C, D, E ꝛc. Es gibt aber Töne, welche um 8 Klangſtufen tiefer ſind, als dieſe. Sie heißen die *Contra=Töne* und werden ebenfalls mit großen, aber unterſtrichenen Buchſtaben geſchrieben: $\underline{C}$, $\underline{D}$, $\underline{E}$ ꝛc. Die höhern Baß= und tieferen und mittleren Tenortöne geben die ſogenannte *kleine* oder *ungeſtrichene Oktave*, welche auch mit kleinen ungeſtrichenen Tonbuchſtaben geſchrieben wird: c, d, e ꝛc. Die höchſten Tenor=, die mittleren und höheren Alt= und tieferen und mittleren Diskant=Töne liegen in der *eingeſtrichenen Oktave*: $\bar{c}$, $\bar{d}$, $\bar{e}$, $\bar{f}$ ꝛc. Für die höchſten Diskant= und die höheren Violin=Töne haben wir die *zweigeſtrichene* ($\bar{\bar{c}}$, $\bar{\bar{d}}$, $\bar{\bar{e}}$, $\bar{\bar{f}}$ ꝛc.) und für die höchſten Violin=, Flöten= ꝛc. Töne die *drei=* und *viergeſtrichene* Oktave.

3) Dieſe Art, die Töne mit Buchſtaben und die Achtenabtheilungen mit Nebenbeſtimmungen (groß, klein, ein=, zwei=, dreigeſtrichen) zu bezeichnen, und nach ihren Tonhöhen auf einander zu ſtellen, nennt man die diatoniſche Tablatur. Sie erhält an einem jetzt gewöhnlichen Pianoforte folgende Anſchauung.

a) Die tiefſten Töne von F bis C ($\underline{F}$, $\underline{G}$, $\underline{A}$, $\underline{H}$, $\underline{C}$) gehören der Contra=Oktave an.

b) Die Töne vom erſten bis zum zweiten C, (die auf dem Violoncello von leer C auf der tiefſten Saite bis zum c als den dritten Ton auf der G=Saite reichen) geben die große Oktave: C, D, E, F, G, A, H, C c. Die untere Hälfte wird von gewöhnlichen männlichen Baßſtimmen nicht erreicht.

c) Zur kleinen oder ungeſtrichenen gehören die Töne, welche auf einem (jetzt gewöhnlichen) Pianoforte vom zweiten bis zum dritten C liegen: C—c, d, e, f, g, a, h—c. Mit dieſer Oktave beginnen die tiefſten Töne im Tenore und auf der Viola, (der tiefſten Saite leer) und in der zweiten Hälfte derſelben befindet ſich das G als tiefſte Note für das Violin.

d) Die Tonreihe vom dritten bis zum vierten C wird die eingeſtrichene Oktave genannt ($\bar{c}$, $\bar{d}$, $\bar{e}$, $\bar{f}$, $\bar{g}$, $\bar{a}$, $\bar{h}$, $\bar{c}$,). In dieſer liegen die tiefſten und mittleren Töne des Diskantes — auf der Violine mit dem dritten Finger auf der G=Saite bis zum zweiten Finger auf der A=Saite —; dann die höheren Alt=Töne — auf der Viola mit dem dritten Finger auf der G=Saite beginnend und die höchſten Tenor=Töne — auf dem Violoncello mit dem zweiten Finger auf der A=Saite angefangen.

e) Die zweigeſtrichene Oktave geht vom vierten C (auf der Violin mit dem zweiten Finger auf der A=Saite) bis zum fünften C, nämlich: $\bar{\bar{c}}$, $\bar{\bar{d}}$, $\bar{\bar{e}}$, $\bar{\bar{f}}$, $\bar{\bar{g}}$, $\bar{\bar{a}}$, $\bar{\bar{h}}$, $\bar{\bar{c}}$ — $\bar{\bar{\bar{c}}}$. In dieſer Achtenreihe liegen die höheren und höchſten kaum erreichbaren Diskant= und die höheren Violin=Töne.

f) Die dreigeſtrichene Oktave reicht vom fünften bis zum ſechsten C (auf der E=Saite), nämlich: $\bar{\bar{\bar{c}}}$, $\bar{\bar{\bar{d}}}$, $\bar{\bar{\bar{e}}}$, $\bar{\bar{\bar{f}}}$, $\bar{\bar{\bar{g}}}$, $\bar{\bar{\bar{a}}}$, $\bar{\bar{\bar{h}}}$, $\bar{\bar{\bar{c}}}$. Dieſe Töne kommen auf dem Violin ſeltener als auf der Flöte vor. Endlich

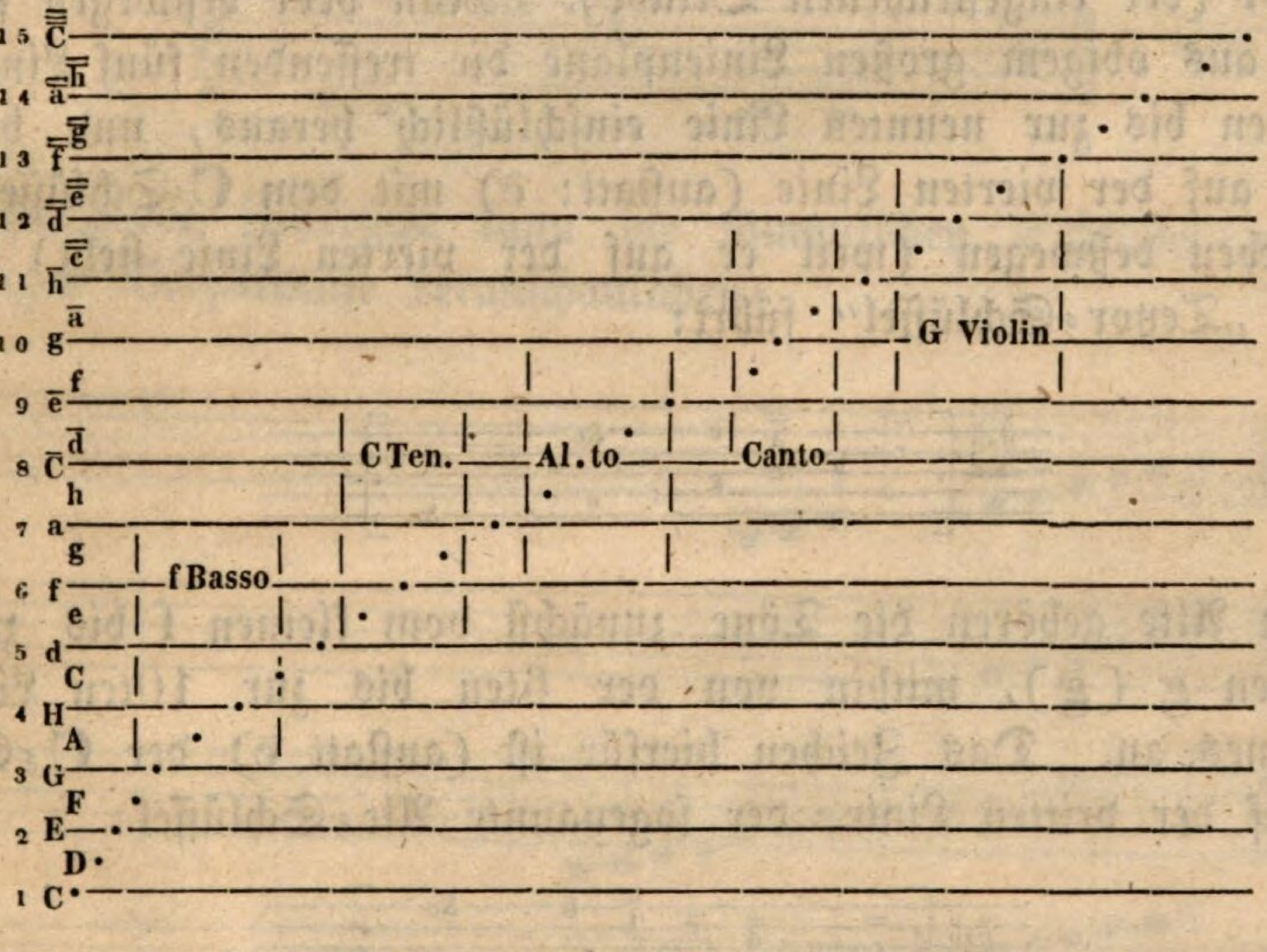
g) enthält manches Pianoforte noch theilweiſe oder ganz die viergeſtrichene Oktave: $\bar{\bar{\bar{\bar{c}}}}$, $\bar{\bar{\bar{\bar{d}}}}$, $\bar{\bar{\bar{\bar{e}}}}$, $\bar{\bar{\bar{\bar{f}}}}$, ($\bar{\bar{\bar{\bar{g}}}}$, $\bar{\bar{\bar{\bar{a}}}}$, $\bar{\bar{\bar{\bar{h}}}}$, $\bar{\bar{\bar{\bar{c}}}}$.)

§. 3.

Von den Noten oder Tonzeichen.

1) Die Töne wurden nach ihren Höhen oder Tiefen, ehe die Notenſchrift erfunden war, mittels wirklicher Buchſtaben und ihrer nöthigen Nebenbeſtimmungen (ſiehe oben §. 1 Nro. 5—6 bezeichnet. Die Unbequemlichkeit aber auf ſolche Art Tonſtücke aufzuſetzen, veranlaßte die Erfindung anderer Tonzeichen (z. B. der Ziffern ꝛc.), endlich auch der Notenſchrift. Unter dieſer verſteht man das Verfahren, die Töne durch Punkte, Ringe ꝛc. und die Tonhöhen durch ihre Stellung auf und zwiſchen Linien zu bezeichnen.

Daraus entwickelte ſich der gegenwärtig in Gebrauch gekommene Notenplan, deſſen Linien und Zwiſchenräume als beſtimmte Tonſtufen gelten. Will man alle (oben §. 2, Nro. 2 aufgeſtellten) Achtenabtheilungen der Töne nach dieſem Verfahren in Ueberſicht bringen, ſo könnte dieſes etwa auf folgende Weiſe geſchehen:

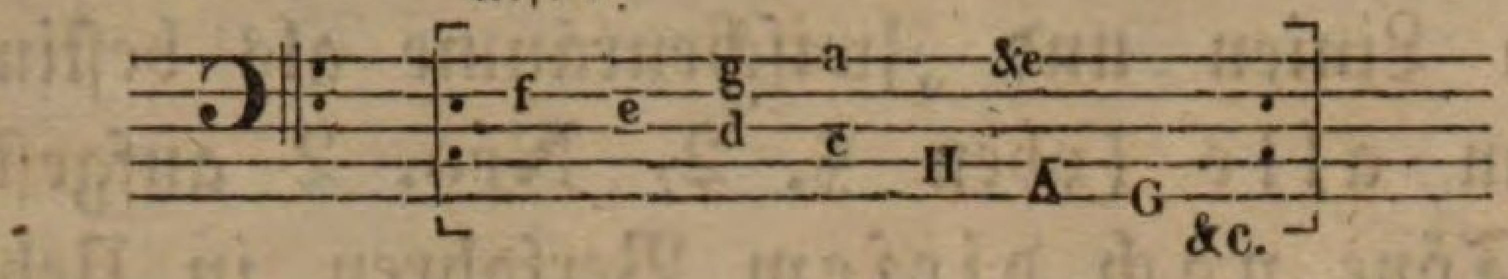


Auf dieſem großen Linienplane nimmt mithin jeder Ton vom Anfange der großen Oktave bis zum Anfange der dreigeſtrichenen Oktave ſeine beſtimmte Stelle nach ſeiner Tonhöhe ein.

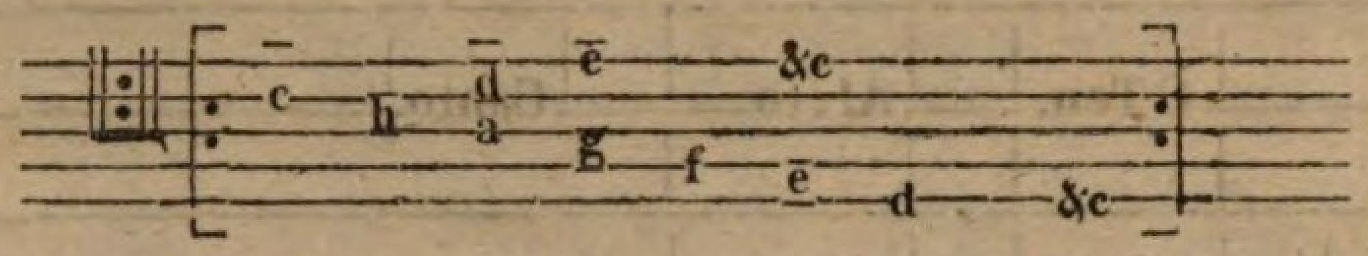
2) Der Gebrauch eines ſo großen und breiten Notenſyſtemes wäre nicht nur unbequem, ſondern auch unnöthig, weil keine Singſtimme, kein Inſtrument ſo umfangreich an Tönen iſt, als dieſes Syſtem ſie darbietet. Man gebraucht darum gewöhnlich nur 5 Linien und zwar diejenigen, auf welchen die Töne einer gewiſſen Stimme ihren Sitz haben. — So z. B. reicht der Umfang einer gewöhnlichen Baßſtimme vom großen G bis zum kleinen h. Man hebt

deßwegen für dieſe Stimme (aus dem obigen großen Linienplane) die 3te, 4te, 5te, 6te und 7te Linie gleichſam heraus, und ſtellt ſie als fünf ſelbſtſtändige Linien für den Baß hin. Damit man aber nicht nöthig hat, alle fünf Linien und vier Zwiſchenräume mit den treffenden Buchſtaben zu beſtimmen, ſo bezeichnet man nur eine einzige Linie, von welcher die übrigen Stufen abzuzählen ſind. Für die Baßſtimme könnte man entweder die erſte (unterſte) Linie mit (groß) G, oder die zweite mit H ꝛc. bezeichnen, aber man hat die vierte Linie, auf welche (klein) f trifft, gewählt. Anſtatt des kleinen f aber ſetzt man gewöhnlich (nicht immer und überall) ein anderes Zeichen — nämlich 𝄢: — welches man Schlüſſel und zwar Baßſchlüſſel nennt.

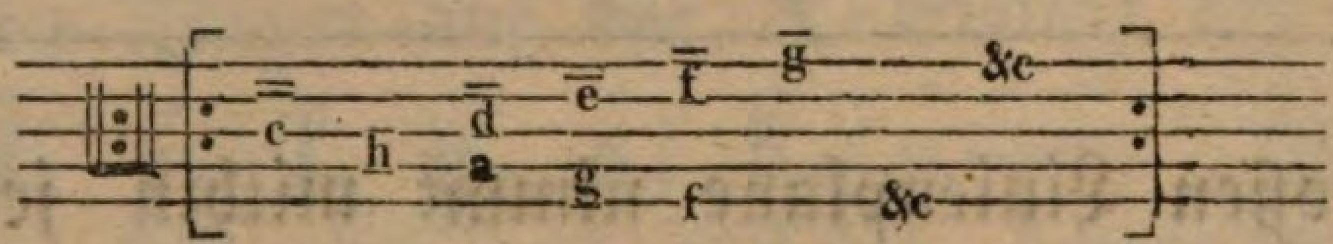
Alſo:



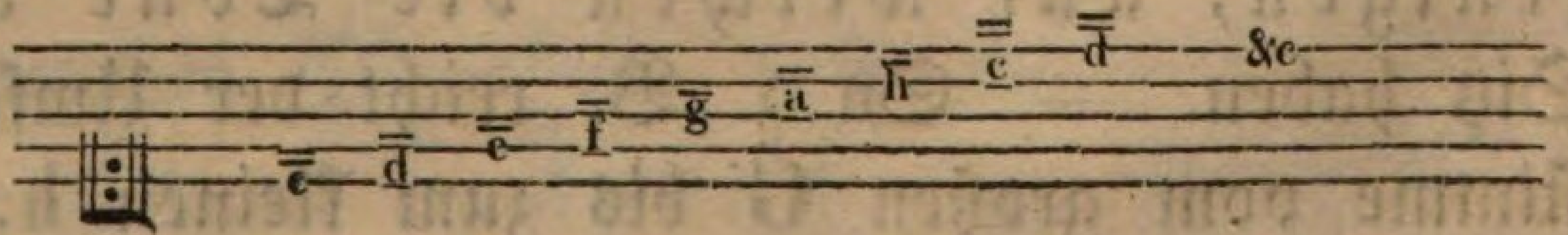
Die Tenorſtimme reicht vom c oder d (der kleinen Oktave) bis zum ē—f̄ (der eingeſtrichenen Oktave). Man hebt deßwegen für dieſe Stimme aus obigem großen Linienplane die treffenden fünf Linien von der fünften bis zur neunten Linie einſchlüßlich heraus, und bezeichnet dieſelben auf der vierten Linie (anſtatt: c̄) mit dem C-Schlüſſel (𝄡), welcher eben deßwegen (weil er auf der vierten Linie ſteht) die Benennung „Tenor-Schlüſſel" führt:



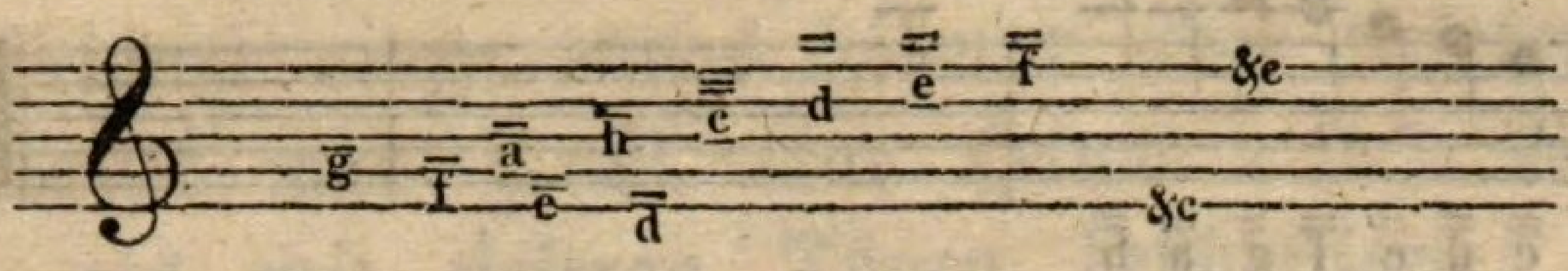
Dem Alte gehören die Töne zunächſt vom kleinen f bis zum eingeſtrichenen g (ḡ), mithin von der 6ten bis zur 10ten Linie des Tonſyſtemes an. Das Zeichen hierfür iſt (anſtatt c̄) der C-Schlüſſel (𝄡) auf der dritten Linie, der ſogenannte Alt-Schlüſſel:



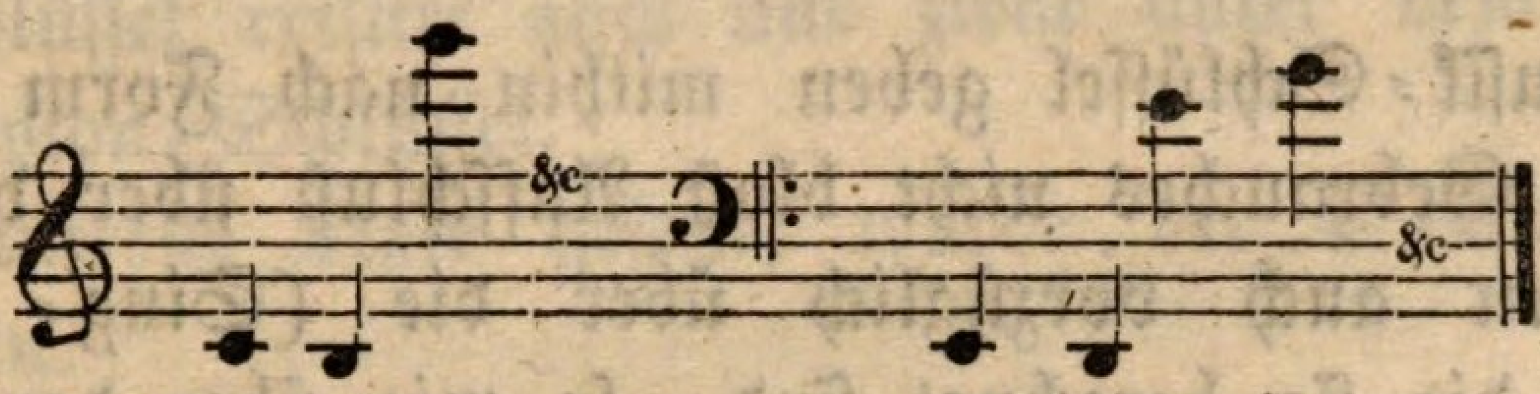
Die Diskantſtimme bewegt ſich vom eingeſtrichenen C (c̄) des Notenſyſtemes bis zum zweigeſtrichenen D (d̿) und noch weiter aufwärts, welche Töne im großen Tonſyſteme von der 8ten bis zur 12ten, 13ten ꝛc. Linie reichen. Man bezeichnet deßwegen die Diskantſtimme mit dem eingeſtrichenen C-Schlüſſel auf der erſten Linie.



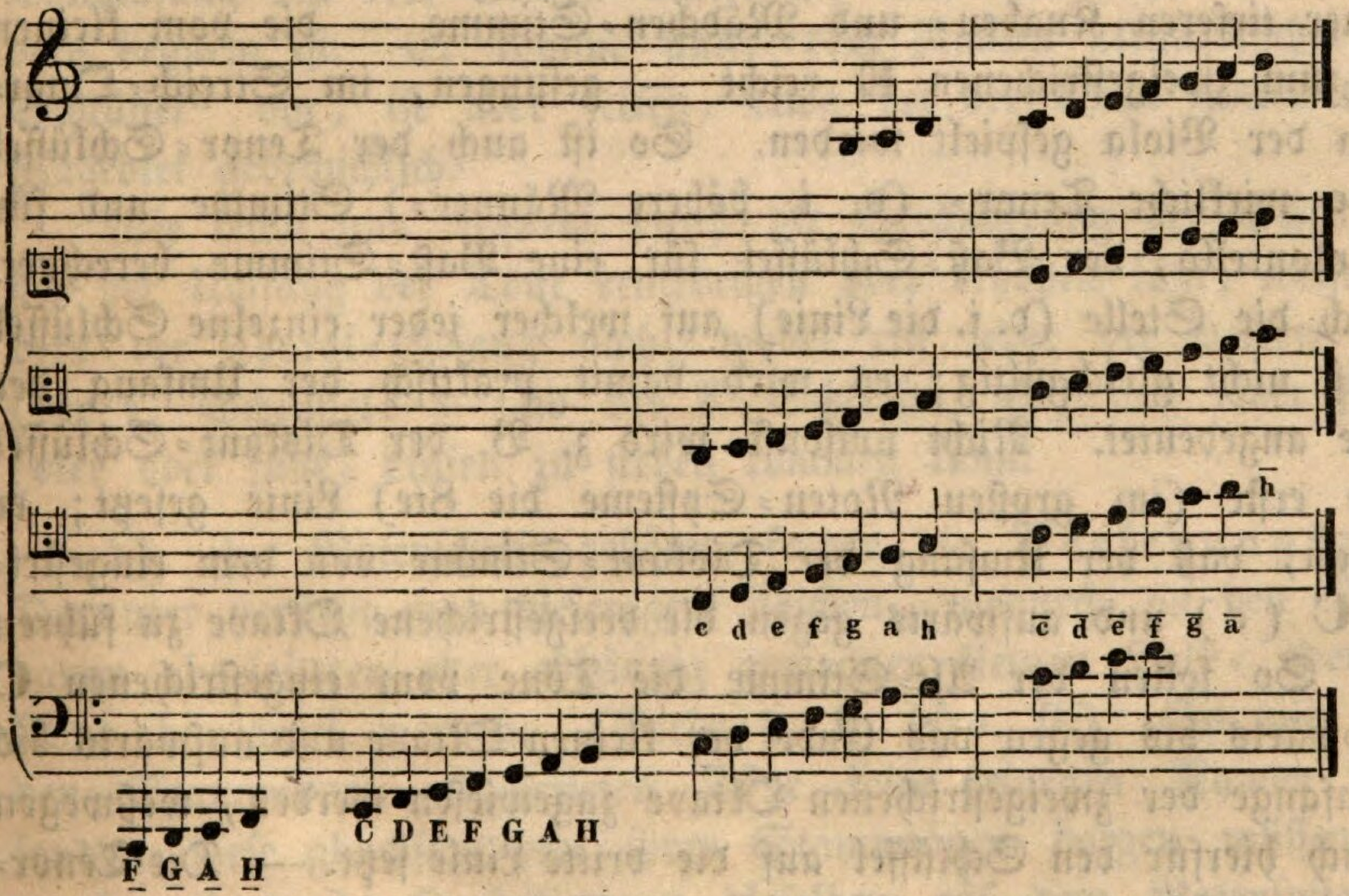
Dem Violine bleiben für die Töne der ein-, zwei- und dreigeſtrichenen Oktave die Linien von 9 bis 15. Der Schlüſſel hierfür ſteht auf der zweiten der beſagten Linien, d. i. auf $\bar{\text{G}}$ und heißt ebendeßwegen der G-Schlüſſel:

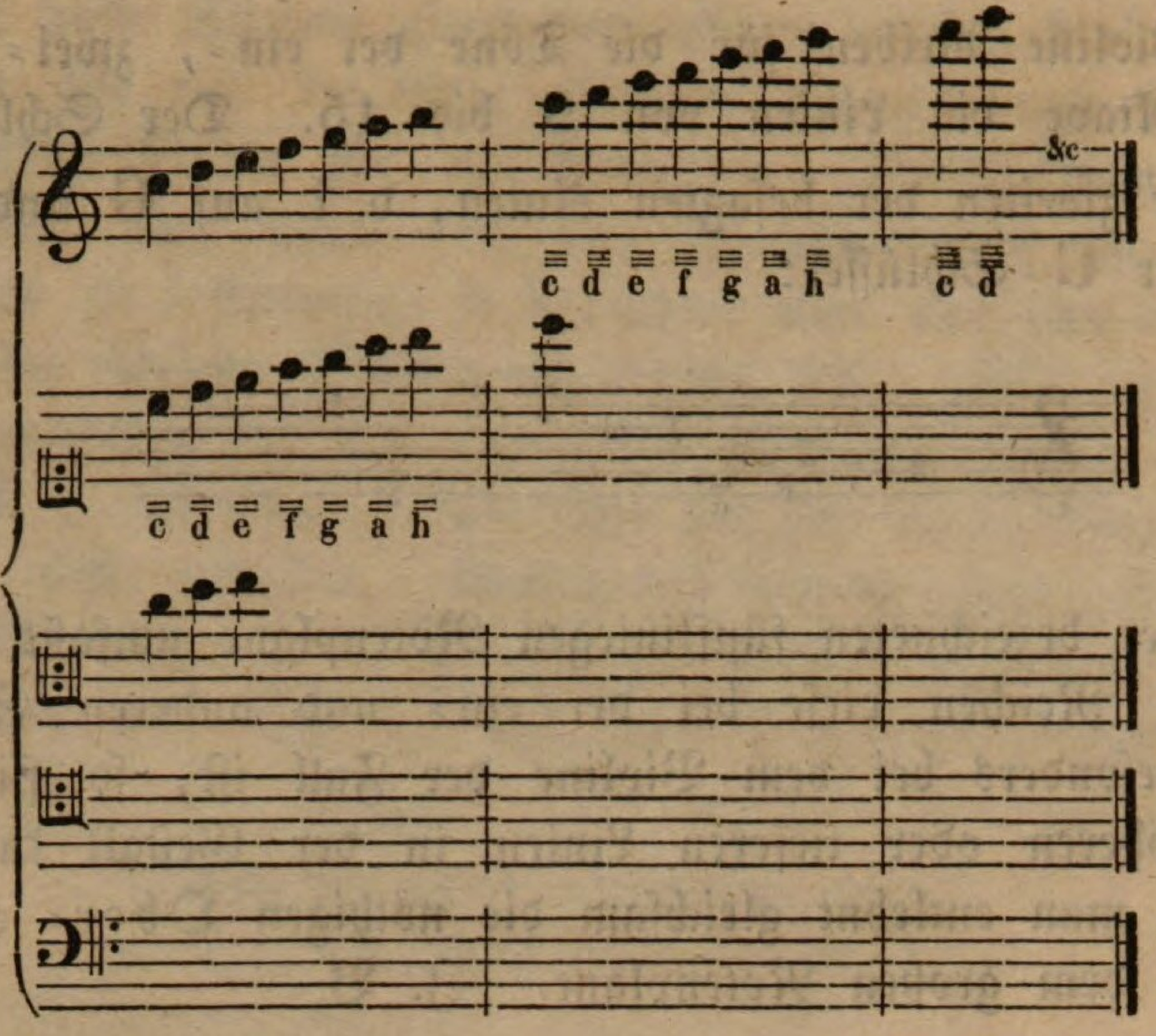


Jeder der bezeichneten fünfliniegen Notenplane umfaßt mithin neun Klangſtufen. Reichen dieſe bei der ein- und anderen Stimme nicht aus, was beſonders bei dem Violine der Fall iſt, ſo fügt man die fehlenden höheren oder tieferen Linien in der Geſtalt kurzer Striche hinzu, d. i. man entlehnt gleichſam die nöthigen Ober- oder Unterlinien aus dem großen Notenplane. Z. B.



Nachfolgende Ueberſicht kann die ſämmtlichen Schlüſſel und ihre gegenſeitigen Verhältniſſe veranſchaulichen:



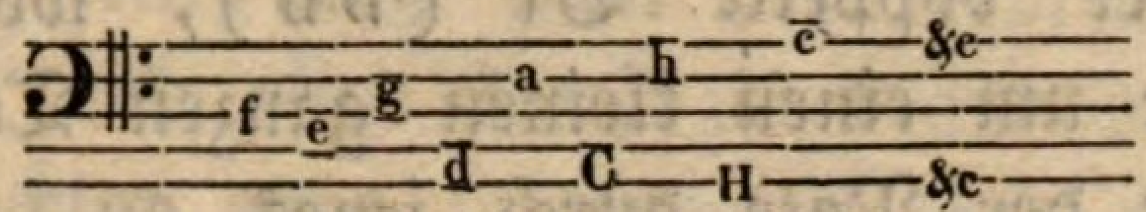


3) Die Muſik=Schlüſſel geben mithin nach Form und Bedeutung ihres *jetzigen* Gebrauches nicht bloß Aufſchluß über die *Namen* der *Noten*, ſondern auch vorzüglich über die (Sing= oder Spiel=) *Stimme*, für die ſie berechnet ſind, ſo wie über den *Umfang* der betreffenden Stimme. Was z. B. im Diskant=Schlüſſel geſchrieben iſt, ſoll auch von dieſer (der höchſten Knaben= und Mädchen=) Stimme geſungen werden. Eben ſo ſollen die Alt=Noten von einer Alt= d. i. von einer tieferen Knaben= und Mädchen=Stimme — die vom kleinen **G** bis zum zweigeſtrichenen **E** reicht — geſungen, im Streich=Quartett von der Viola geſpielt werden. So iſt auch der Tenor=Schlüſſel für eine wirkliche Tenor= (d. i. höhere Männer=) Stimme und für das Violoncello, der Baß=Schlüſſel für eine Baß=Stimme berechnet.

Auch die Stelle (d. i. die Linie) auf welcher jeder einzelne Schlüſſel ſteht, iſt nicht gleichgültig; es wird damit praktiſch der Umfang der Stimme angedeutet. Nicht umſonſt wird z. B. der Diskant=Schlüſſel auf die erſte (im großen Noten=Syſteme die 8te) Linie geſetzt; er deutet an, daß der Umfang der Diskant=Stimme von dem eingeſtrichenen **C** ($\bar{c}$) und aufwärts gegen die dreigeſtrichene Oktave zu führen iſt. — So ſollen der Alt=Stimme die Töne vom eingeſtrichenen **C** ($\bar{c}$) abwärts bis gegen das Ende der kleinen Oktave und aufwärts bis zum Anfange der zweigeſtrichenen Oktave zugewieſen werden, weßwegen man auch hierfür den Schlüſſel auf die dritte Linie ſetzt. — Die Tenor=Stimme hat ſich von dem eingeſtrichenen **C** ($\bar{c}$) mehr ab=, als aufwärts zu bewegen, weßwegen der Schlüſſel hierfür auf die vierte (im Noten=Syſteme 8te) Linie zu ſtehen kommt. — Der **F**= oder Baß=Schlüſſel nimmt ſeine Stelle auf der vierten (im großen Noten=Sy=

ſteme 6ten) Linie ein, weil die von ihm bezeichnete Stimme ihren Umfang vom kleinen **F** (f) mehr ab= als aufwärts beſitzt.

4) Die Noten=Schlüſſel müſſen aber eben nicht immer auf der Linie ſtehen, die ihnen gewöhnlich angewieſen wird; ſie können auch verſetzt werden. Dieſes könnte geſchehen (und geſchieht auch), um irgend einer Stimme einen etwas höheren oder tieferen Tonumfang anzuweiſen. Wollte man z. B. eine (etwa erſte) Baß=Stimme mehr mit höheren, als mit tieferen Tönen beſchäftigen, alſo mit ſolchen, welche im gewöhnlichen Baß=Schlüſſel mit Oberlinien bezeichnet werden müßten, ſo braucht man nur, um dieſe Oberlinien zu vermeiden, den **F**=Schlüſſel (anſtatt auf die vierte) auf die dritte Linie zu ſetzen, z. B.



Dieſer Schlüſſel exiſtirt auch und zwar unter dem Namen: Halbbaß= oder Baryton=Schlüſſel.

Auf die unterſte Linie geſetzt, würde der **F**=Schlüſſel den Alt=Schlüſſel erſetzen.

Den Diskant=Schlüſſel (anſtatt auf die erſte) auf die zweite Linie geſetzt, gibt den ſogenannten Mezzosopran- oder Halbſopran=Schlüſſel.

Der Violin=Schlüſſel auf der erſten Linie rückt gleichfalls den Tonumfang um drei Stufen aufwärts, was für hohe Stellen beſonders bequem iſt. Er kommt unter dem Namen „franzöſiſcher Violin=Schlüſſel" vor, iſt aber ſelten, etwa bei der **Flûte douce** und dem Flageolet gebräuchlich.

Wie leicht und bequem durch die Veränderung der Schlüſſelſtellen ſich der Umfang der Töne erniedrigen oder erhöhen läßt, weiſet beſonders der Choral=Geſang nach, wobei ein jeder der beiden Schlüſſel (der **C**=Schlüſſel: 𝄡 und der **F**=Schlüſſel: 𝄢) auf einer jeden der (vier oder fünf) Linien zu ſtehen kommen kann.

5) Zur Notenſchrift gehören ferner die Verſetzungszeichen. Darunter verſteht man diejenigen Zeichen, wodurch an den Noten die davon abgeleiteten oder abhängig gemachten kleinen Halb= oder ganzen Töne bezeichnet werden. (Siehe §. 1. Nro. 6.) So wie die von den Stammtönen abgeleiteten Töne keine eigenen Namen erhalten, ſondern dieſe gleichſam von ihren Stammtönen borgen müſſen (z. B. c̄—is, d—es); ſo bekommen dieſelben auf dem Notenſyſteme auch keine eigenen, ſondern die Plätze oder Stellen ihrer Stammtöne, von denen ſie eben nur durch die ſogenannten Verſetzungszeichen unterſchieden werden.

Verſetzungszeichen ſind dreierlei in den Gebrauch gekommen. Die Erhöhungs=, Erniedrigungs= und die Wiederherſtellungszeichen.

Erhöhungszeichen ſind:

a) Das einfache oder kleine **Kreuz** (♯), welches die Note um einen kleinen halben Ton erhöht und dem Namen derſelben is hinzugibt; und

b) das große oder doppelte Kreuz (+ ♯♯), welches die Note um einen kleinen ganzen Ton erhöhet und dem Namen derſelben isis beigibt.

Erniedrigungszeichen ſind:

a) Das **kleine** oder einfache Be (b), wodurch die Erniedrigung der Note um einen kleinen halben Ton, und

b) das **große** oder doppelte Be (bb), wodurch die Erniedrigung der Note um einen kleinen ganzen Ton angezeigt wird. Daß der Name der Note durch jenes es, durch dieſes eses hinzubekommt, iſt bereits oben geſagt worden. (Siehe §. 1. Nro. 6.)

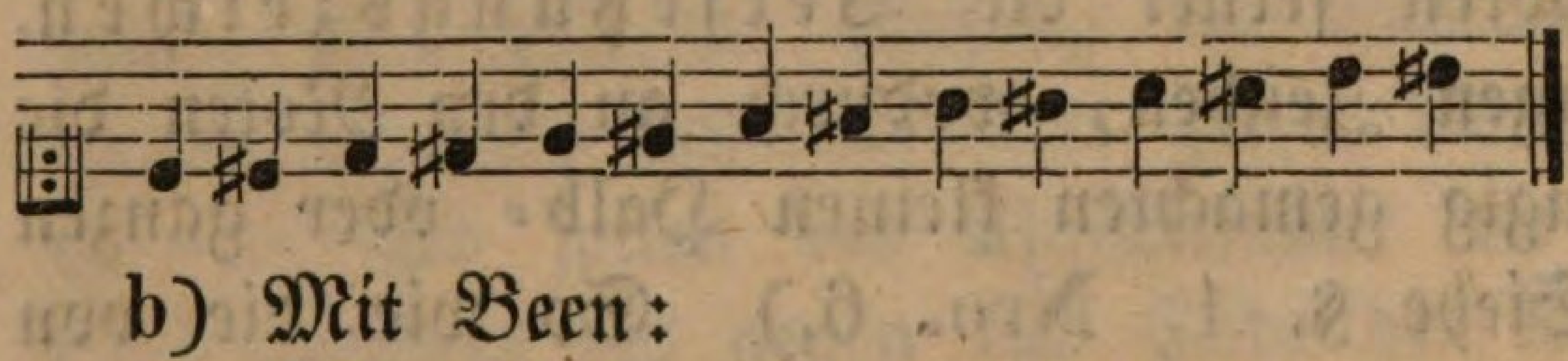
Kreuze und Be unmittelbar nach dem Schlüſſel oder am Anfange eines Tonſtückes geſetzt, ſind **weſentlich** und gelten durch das ganze Stück. Kommt aber im Fortgange eines Tonſtückes ein Verſetzungszeichen vor, ſo iſt es **zufällig** und gilt gewöhnlich nur einen Takt hindurch. Wenn eine durch **Verſetzungszeichen** erhöhete oder erniedrigte Note wieder in ihre urſprüngliche Form — Stammform — zurückgeſetzt werden ſoll, ſo bedient man ſich der **Auflöſungszeichen** und zwar

a) des **einfachen** (♮), wenn ein Kreuz oder Be, und

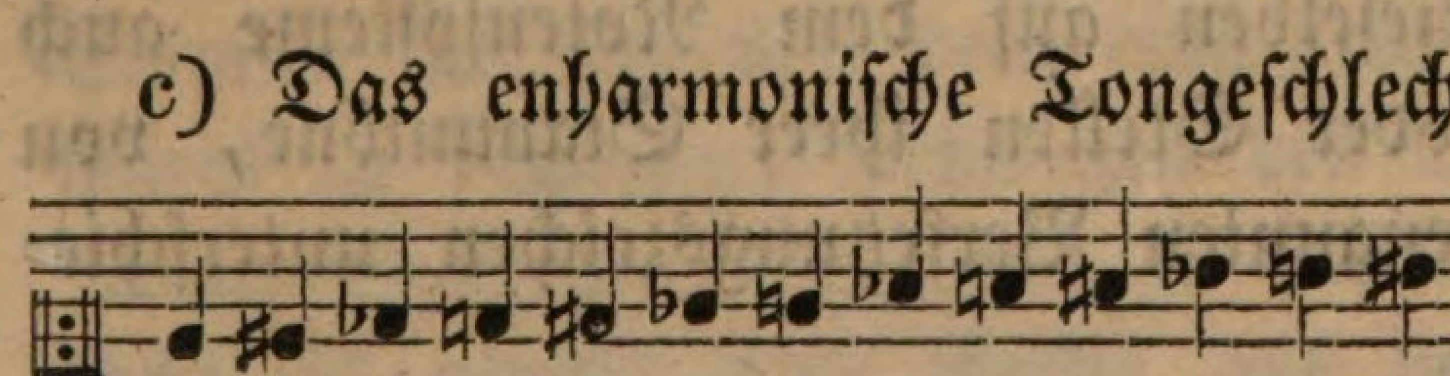
b) des **doppelten** (♮♮), wenn zwei Kreuze oder Be aufgelöst werden ſollen.

Zur Anſchauung möge dienen die Aufſtellung des chromatiſchen und enharmoniſchen Tongeſchlechtes mit Noten:

a) Dasſelbe mit Kreuzen:



b) Mit Been:



c) Das enharmoniſche Tongeſchlecht:

6) Zur Notenſchrift gehören endlich auch noch andere Zeichen und Ausdrücke, von denen füglicher ſpäter (nach der Lehre vom Takte) zu reden iſt.

Anmerkung über das Lehrverfahren.

Dem Lehrer muß daran gelegen ſein, daß ſich die Grundſätze und Regeln der Muſik im Zöglinge feſt begründen. Um es dahin zu bringen, dürfte ein bloßes Auswendiglernen der (z. B. in dieſen Blättern oder in einer anderen Muſiklehre) gegebenen Lehren nicht hinreichen. Vielmehr ſoll der Lehrling veranlaßt werden, das Erlernte gleichſam neu (ohne Buch) und ſelbſtthätig zu denken, und in andere Rubriken zu bringen. Dieſes dürfte etwa unter andern Mitteln auch dadurch zu erzielen ſein, daß man den Lehrling anweiſet, gegebene Fragen ſchriftlich und ohne Buch zu beantworten. Ueber die vorſtehenden 3 §§. möchten etwa folgende Fragen zu ſetzen ſein:

1) Womit hat es die Muſik zu thun? Was iſt ein Ton? Was ſind Töne? Was wird erfordert, um einen reinen Ton hervorzubringen? Was geht hieraus in Abſicht auf die Wahl der Saiten hervor?

2) Welcher Ton wird tief, welcher hoch genannt? Worin liegt der Unterſchied? Wovon — von welchen Beſchaffenheiten des klingenden Körpers — hängt die Höhe oder Tiefe des Tones ab? Wodurch — durch welche Klangkörper läßt ſich jede dieſer Beſchaffenheiten anſchaulich nachweiſen?

3) Wie viele und welche Haupttöne ſind in der Muſik angenommen? Welche unter dieſen ſtehen unter ſich (ſo ziemlich) im gleichen Klangverhältniſſe? Warum? Was verſteht man unter dem ſogenannten diatoniſchen Tongeſchlechte?

4) Welche Töne werden abgeleitete genannt, und wodurch werden ſie aus den Stammtönen gewonnen? Wodurch werden die abgeleiteten halben und ganzen Töne von den Stammtönen unterſchieden?

5) Wie heißt das chromatiſche Tongeſchlecht mit Erhöhungen? Wie mit Erniedrigungen? Wie heißt das enharmoniſche Tongeſchlecht?

6) Was verſteht man unter einer Achtenabtheilung? Woher kommt es, daß es mehrere derſelben gibt? Welche Achtenabtheilungen enthält ein jetzt gewöhnliches Pianoforte?

7) Wodurch — durch welche Zeichen — werden die Töne der Muſik gewöhnlich ſichtbar dargeſtellt? Was ſind Noten? Was iſt der Notenplan? Wozu dient er? Wodurch erhält der Notenplan erſt ſeine Geltung? Wie vielerlei Muſik-Schlüſſel ſind gewöhnlich? Auf welcher Linie ſteht jeder und was bezeichnet er?

8) Was verſteht man unter Verſetzungszeichen? Was wird durch ſie im Allgemeinen bezeichnet? Wie vielerlei gibt es? Was bezeichnet jede Art derſelben? ꝛc.

§. 4.

Von dem Takte und von dem Rhythmus.

1) In der Muſik unterſcheidet man Melodie, Rhythmus und Harmonie. Die Grundlage der Melodie ſind die Intervalle und Skalen, die Grundlage des Rhythmus ſind der Takt und das abſolute Zeitmaß, und die der Harmonie ſind die Akkorde. Von dem Takte und dem Rhythmus ſoll hier zuerſt die Rede ſein.

2) Eine Eigenthümlichkeit der gegenwärtigen Vocal- und Inſtrumental-Muſik beſteht darin, daß die Töne in Anſehung ihrer Dauer genau nach Quoten (Verhältnißtheilen) gegen einander abgemeſſen und dieſe Zeitabſchnitte ſelbſt wieder gegen einander abgewogen und ſymmetriſch accentuirt werden.

Dieſes rhythmiſche oder taktmäßige Verfahren iſt aber bei der Muſik nicht weſentlich. Bei dem Choral-Geſange z. B. wird die längere und kürzere Dauer der Töne nur ſo im Allgemeinen nach dem Sylbenmaße und dem Werthe der Wörter genommen; es findet dabei kein ſcharfes ganz gleichmäßiges Abmeſſen und Abwägen der Zeiten Statt. Eben ſo iſt es auch bei dem Recitative, ferner in freier Phantaſie, in Stellen, die mit „Senza tempo“ bezeichnet ſind und in dem ſogenannten „Colla parte.“

Bei weitem gebräuchlicher iſt aber heut zu Tage ein ſtreng taktmäßiges Verfahren.

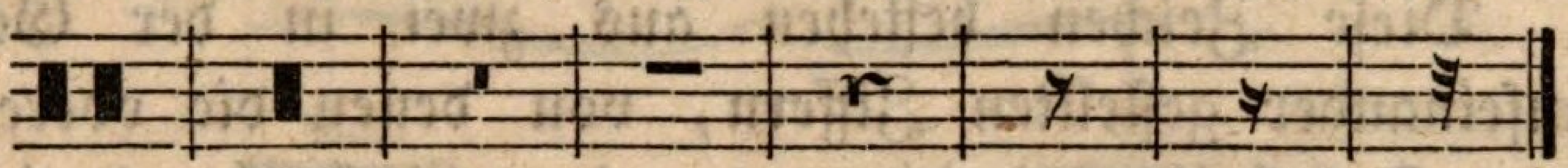
3) Unter Takt verſteht man 1) überhaupt eine gleichmäßige Bewegung; 2) in muſikaliſcher Beziehung die durch abgemeſſene Schläge bezeichneten Zeittheile, nach welchen Reihen von Tönen als zeiterfüllende Größen gleichförmig abgetheilt werden; und 3) die Abſchnitte oder Gruppen von Noten, die durch das gleichmäßige Abtheilen als Zeitganze erſcheinen. In jener Beziehung haben wir ein Taktſchlagen oder Taktgeben und in dieſer Beziehung eine oder mehrere Noten, die, zwiſchen ſogenannten Taktſtreichen ſtehend, einen Takt, eine Zeitgruppe, ein Zeitganzes geben. — Die durch das Taktiren gegebene Symmetrie der Töne wird das muſikaliſche Zeitmaß, wohl auch Metrum genannt.

4) Wie lange oder kurz ein Ton in der Muſik dauern ſoll, wird in der Notenſchrift dadurch angedeutet, daß man den Noten verſchiedene Geſtalten gibt, und zwar folgende:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

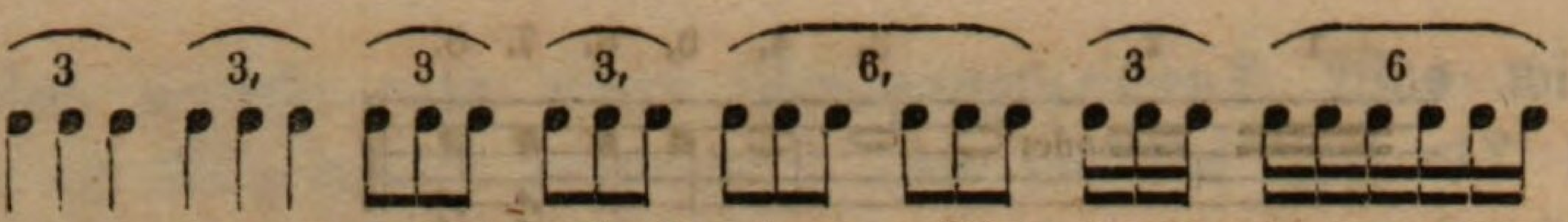
Die Note Fig. 1 heißt: longa und gilt vier Zeitganze oder Takte; Fig. 2 heißt brevis und wird zwei Takte gehalten; Fig. 3 nennet man: semibrevis, ſie wird als Einheit angenommen und man legt ihr den Namen „ganze Note" bei; Fig. 4 iſt minima und heißt halbe Note, weil deren 2 eine ganze Note geben; Fig. 5 iſt semiminima, eine Viertelnote, von denen zwei eine halbe und vier eine ganze Note geben; Fig. 6 iſt fusa oder unca, Achtelnote genannt, wovon je zwei eine Viertel- und je acht eine ganze Note geben; Fig. 7 heißt: semifusa oder bis unca; Fig. 8: subsemifusa oder ter unca. Dieſen verſchiedenen Geſtalten der Noten entſprechen die verſchiedenen Formen der Schweigezeichen oder Pauſen.

4 Takte, 2, 1 Takt, 1/2, 1/4, 1/8, 1/16, 1/32.



Die Ordnung und Unterordnung der bezeichneten Notengeltungen ſind zunächſt nur für gerade Takttheile (für Takte zu zwei und vier Takttheilen) berechnet. Es gibt aber nicht nur Taktarten zu drei Takttheilen, ſondern es werden auch Töne auf ungerade Zeitverhältniſſe berechnet. Da wir aber keine Notengeſtalt für ein ungerades Zeitverhältniß haben, ſo kommt man derſelben mit dem Notenpunkte (·) zu Hülfe. Dieſer Punkt wird hinter die Note geſetzt, die man verlängern will und gilt halb ſo viel, als die Note ſelbſt. Eine punktirte Viertelnote z. B. hält drei Achtel. Iſt eine Note zweimal punktirt, ſo gilt der zweite Punkt die Hälfte des erſten Punktes, mithin z. B. eine doppelt punktirte halbe Note drei Viertel und ein Achtel. Hat eine Note drei Punkte, ſo gilt der dritte Punkt wieder nur die Hälfte des zweiten Punktes, mithin z. B. eine ganze Note mit drei Punkten: eine ganze, eine halbe, eine Viertel- und Achtelnote.

Es kommt in der Muſik ſehr oft vor, daß gerade Takttheile (nicht in kleinere gerade, ſondern) in kleinere ungerade Takttheile, daß z. B. halbe Noten in drei, Viertelnoten ebenfalls in drei oder auch ſechs Unterglieder zerfällt werden. Für dieſe ungeraden Unterabtheilungen eines geraden Taktes haben wir in der Notenſchrift ebenfalls keine eigenthümlichen Noten, ſondern man ſetzt nach Bedarf je drei oder ſechs Viertel-, Achtel-, oder Sechszehntelnoten und bezeichnet ſie mit der Ziffer 3 —; z. B.



— und nennet ſie Viertel-Dreierl, Achtel-Dreierl, Sechszehntel-Dreierl oder Sechstel.

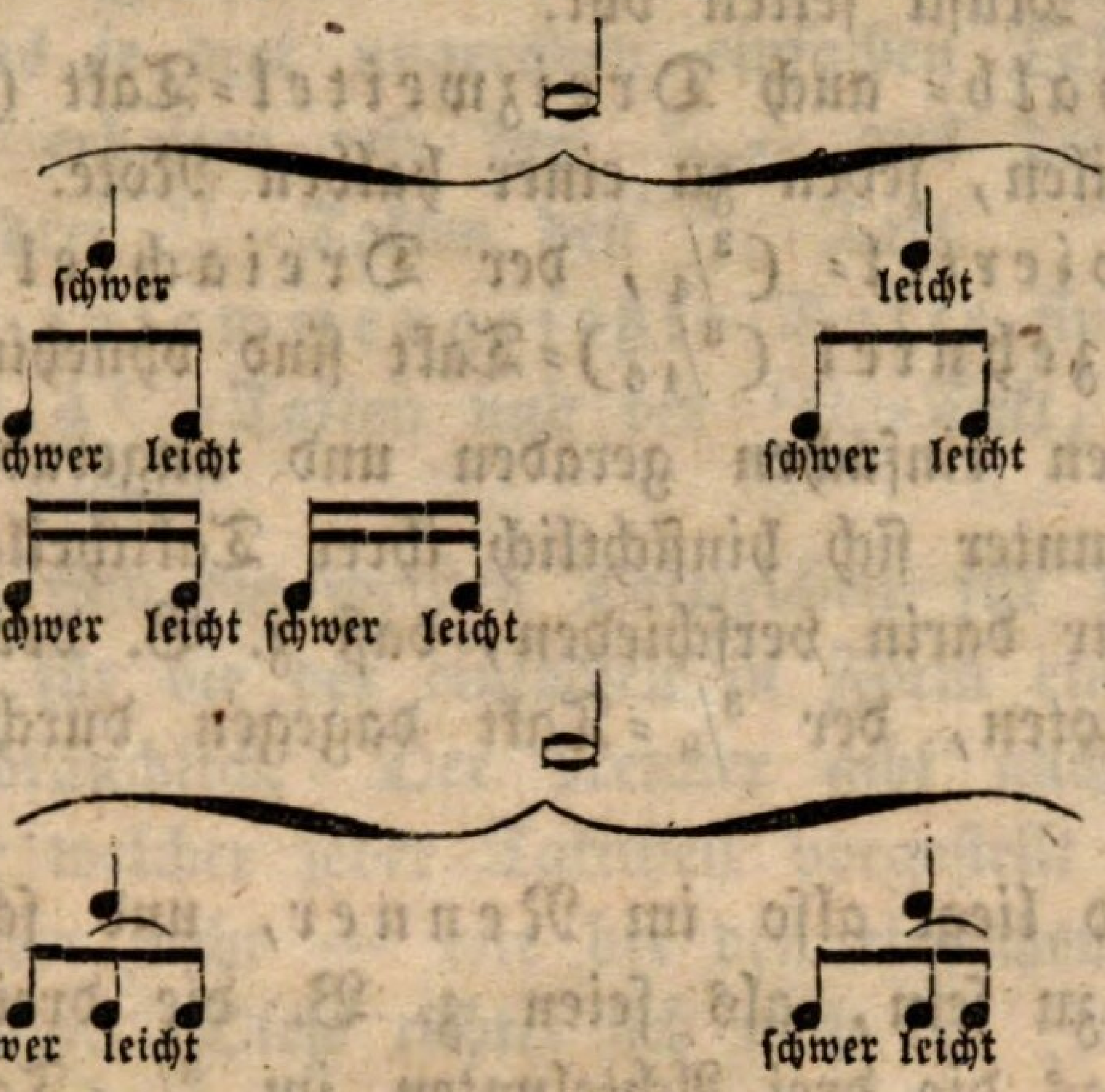
5) Ein Takt iſt eine Gruppe von mehreren Zeiten, die man *Takttheile* nennt. Hinſichtlich der Anzahl dieſer Takttheile und der Mannigfaltigkeit ihres Gehaltes gibt es *einfache* und *zuſammengeſetzte* Taktarten. Ein einfacher Takt beſteht entweder aus zwei Takttheilen und dann iſt er eine *einfache* und *gerade Taktart*; oder er beſteht aus drei Takttheilen und er iſt eine *einfache ungerade Taktart*. Jeder *Takttheil* kann für jede Notengeſtalt berechnet werden. Bei einem jeden einfachen Takte hat man ſohin auf zwei Punkte zu ſehen: a) ob er zwei- oder dreitheilig ſei, und b) durch welche Notengattung jeder Takttheil vorgeſtellt wird. Beide Punkte werden durch das *Taktzeichen* (z. B. $^2/_4$, $^2/_8$, $^3/_4$ ꝛc.) angegeben. Dieſe Zeichen beſtehen aus zwei in der Geſtalt eines Bruches aufeinander geſtellten Ziffern, von denen die obere Ziffer die *Anzahl* der Takttheile und die untere den *Gehalt*, d. i. die Notengeſtalt eines Takttheiles zu beachten gibt. Die Bezeichnung des $^3/_4$-Taktes heißt mithin: *dreitheiliger* Takt, deſſen Takttheile in *Viertel*noten abgebildet ſind ꝛc. ꝛc.

Die Zeit und Art der Bewegung, die durch den Takt ausgedrückt wird, pflegt man den *niedern* (auch Takt-) *Rhythmus* zu nennen. Hierzu gehört aber nicht allein eine gewiſſe abgemeſſene *Länge* der Zeit, ſondern das Gefühl verlangt auch, daß gewiſſe Zeittheile eines Taktes (die Momente einer Taktgruppe) mit mehr innerem Gewichte und Nachdrucke vorgetragen werden, um ſo dem Ganzen Beſtimmtheit, Leben und Bedeutung zu geben. Die durch Nachdruck hervorgehobenen Takttheile werden *ſchwere*, auch *gute*, *ſtarke*, die entgegengeſetzten, *leichte*, *ſchlechte*, *ſchwache* Zeiten genannt; (ähnlich den innerlich langen und kurzen Sylben in der poetiſchen Metrik.)

In jedem Takte iſt der *Niederſchlag* (im Griechiſchen *Theſis* genannt) der *ſtarke* und der *Aufſchlag* (im Griechiſchen *Arſis* genannt) der *ſchwache* Takttheil. Jeder zweitheilige Takt beſteht ſohin aus einem ſchweren und aus einem leichten Takttheile; jeder dreitheilige Takt aber aus einem ſchweren und *zwei* leichten Takttheilen. *)

*) Es will hiermit jedoch nicht geſagt werden, daß der ſchwere Takttheil auch immer gewichtiger (mehr forte) vorgetragen werden müſſe, ſondern es iſt nur die Rede von jenem *innern* Gewichte, welches das Gefühl eines Zuhörers jedem ſchweren Takttheile von

Ein ähnlicher Unterſchied des innern Gewichtes findet auch ſelbſt wieder unter den *kleinern* Taktgliedern eines Takttheiles Statt. Stehen dieſe kleineren Glieder zu dem Takttheile dem ſie angehören, im Verhältniſſe wie 1:2 oder 1:4, ſo ſind ebenfalls wieder je die erſte Note ſchwer, die zweite leicht. Bei Triolen-Eintheilungen aber iſt die erſte Note einer jeden derſelben ſchwerer als die beiden folgenden. Ein Beiſpiel mag zur Anſchauung dienen:



In der Ausübung macht man der Art zwiſchen ſchweren und leichten Takttheilen einen Unterſchied, daß man bei Ton- und Akkorden-Fortſchreitungen auf dieſe in der Regel die Leittöne und Leitakkorde, auf jene die Grund-Töne und Grund-Akkorde zu legen pflegt. In Berückſichtigung dieſer Regel ſoll mithin der Schluß eines Tonſtückes auf einem ſchwachen Takttheile vorbereitet und auf einem ſtarken vollendet werden. *)

6) Die einfachen Taktarten zertheilen ſich in gerade und ungerade.

Einfache gerade Taktarten ſind:

a) Der *Zweieinſel*- oder große Alla-Breve-Takt. Er hat zwei Takttheile, wovon jeder eine ganze Note enthält, die zuſammengenommen eine brevis (ſiehe §. 4, Nro. 3, Fig. 2) geben. Das Zeichen hierfür iſt: 2⃒ oder $^2/_1$, auch ₵. Dieſe Taktart kommt jedoch jetzt ſelten mehr vor.

b) Der *Zweizweitel*- oder *kleine* Alla-Breve-Takt (₵ oder 2⃒) mit zwei Takttheilen, jeder zu einer halben Note, zuſammen semibrevis.

ſelbſt beilegt. Es können übrigens auch leichte Takttheile durch eine größere Tonſtärke ausgezeichnet werden; es wird aber gerade dadurch dem Gefühle eine eigene Art von Stoß und Ruck verſetzt.

*) Was hierüber noch weiter zu ſagen iſt, gehört in die Lehre von der Verbindung der Akkorde und in die Lehre vom Contra-Punkte.

Andere einfache Taktarten ſind:

c) Der Zweiviertel-Takt ($^2/_4$) und

d) der Zweiachtel-Takt ($^2/_8$).

Einfache ungerade Taktarten ſind:

a) Der Dreieinſel- oder Dreiganze-Takt ($^3/_1$ oder Ƀ); er hat drei Takttheile, jeder mit einer ganzen Note; er kommt in der neueren Muſik ſelten vor.

b) Der Dreihalb- auch Dreizweitel-Takt ($^3/_2$ oder 3) mit drei Takttheilen, jeden zu einer halben Note.

c) Der Dreiviertel- ($^3/_4$, der Dreiachtel- ($^3/_8$) und der Dreiſechszehntel ($^3/_{16}$)-Takt ſind ohnehin ſehr bekannt.

Die bezeichneten einfachen geraden und ungeraden Taktarten ſind ſich jede Gattung unter ſich hinſichtlich ihrer Takttheile oder Taktſchläge ganz gleich und nur darin verſchieden, daß z. B. der Dreiviertel-Takt durch drei Viertelnoten, der $^3/_8$-Takt dagegen durch drei Achtelnoten dargeſtellt wird.

Der Unterſchied liegt alſo im Nenner, und ſcheint in ſo ferne auch nur nominel zu ſein, als ſeien z. B. die drei Viertelnoten im $^3/_4$-Takte das, was die drei Achtelnoten im $^3/_8$-Takte ſind. Sohin erſcheint es gleichgültig, ob ein Tonſtück im $^3/_2$- oder $^3/_4$- oder $^3/_8$-Takte, oder ob ein Tonſtück im 𝄵 Takte in dieſem oder im $^2/_4$- oder $^2/_8$-Takte geſchrieben wird. Die Verſchiedenheiten der Taktbezeichnungen ſind aber nicht blos verſchiedene Darſtellungen der Takte und ihrer Theile, ſie ſind dem Tonſetzer ein Mittel, den Charakter anzuzeigen, in welchem er das verfertigte Muſikſtück vorgetragen wiſſen will. Es iſt nämlich naturgemäß, daß ein Tonſtück deſto leichter und ſanfter vorgetragen wird, je kleinere Noten deſſen Takttheile bezeichnen, und daß ſo umgekehrt die Takttheile deſto gewichtiger und derber gehalten werden, je größer die Notengattung iſt. Mithin erhält der $^2/_2$-Takt einen anderen Vortrag, als der $^2/_4$-Takt, dieſer wieder einen andern als der $^2/_8$-Takt. So werden auch die Viertelnoten im Allegro viel anders vorgetragen, als die Sechszehntelnoten im Adagio, obgleich letztere ungefähr eben ſo geſchwind gehen, als jene.

7) Aus der Zuſammenſetzung mehrerer einfachen Taktarten entſtehen zuſammengeſetzte Takte.

Werden zwei einfache gerade Takte zu einem Takte zuſammengezogen, ſo erhält man dadurch:

a) Gerade Zuſammenſetzungen gerader Takte. So geben zwei $^2/_2$-Takte den $^4/_2$- oder großen ganzen Takt und zwei $^2/_4$-Takte den $^4/_4$- oder ſogenannten ganzen Takt. (C.)

Werden je *zwei* einfache ungerade Takte vereint, ſo entſtehen:

b) *Gerade Zuſammenſetzungen ungerader Takte.* Hierher gehören: Der $^6/_2$-Takt, welcher aus zwei $^3/_2$-Takten und der $^6/_4$-Takt, der aus *zwei* Dreiviertel-Takten zuſammengeſetzt iſt.

c) *Ungerade Zuſammenſetzungen ungerader Takte* entſtehen aus je drei ungeraden einfachen Taktarten. Aus drei $^3/_2$-Takten erhalten wir den $^9/_2$-, aus drei $^3/_4$-Takten den $^9/_4$-, aus drei $^3/_8$-Takten den $^9/_8$-Takt.

d) *Mehrfach zuſammengeſetzte Takte* ſind: Der $^{12}/_4$-Takt, welcher aus 4 $^3/_4$-Takten und der $^{12}/_8$-Takt, welcher aus vier $^3/_8$-Takten beſteht.

Wie erſichtlich ſind die meiſten Taktzeichen für die zuſammengeſetzten Taktarten wie für die der einfachen in Form eines Bruches (z. B. $^6/_2$, $^9/_8$ ꝛc.) gebräuchlich. Der Nenner gibt auch hier die Notengattung an, unter welcher jeder Takttheil vorgeſtellt wird. Die obere Ziffer bezeichnet aber nicht — wie bei den einfachen Taktarten — die Zahl der Taktſchläge. Dieſe richtet ſich nach der Zahl und den Arten der einfachen Takte, woraus ein zuſammengeſetzter Takt beſteht. Der ganze Takt (C) z. B. beſteht aus zwei $^2/_4$-Takten, von denen jeder einen ſchweren und einen leichten Takttheil enthält. Es muß mithin dieſer Takt vier Taktſchläge, zwei ſchwere und zwei leichte in ſich begreifen und es müſſen die ſchweren Takttheile auf das erſte und dritte, die leichten auf das zweite und vierte Viertel kommen.

Aus ähnlichen Gründen müſſen die $^6/_2$-, $^6/_4$- und $^6/_8$-Takte je vier Takttheile oder Schläge, zwei gute oder ſtarke mit zwei Noten und zwei ſchlechte oder ſchwache mit einer Note der durch den Nenner bezeichneten Gattung erhalten.

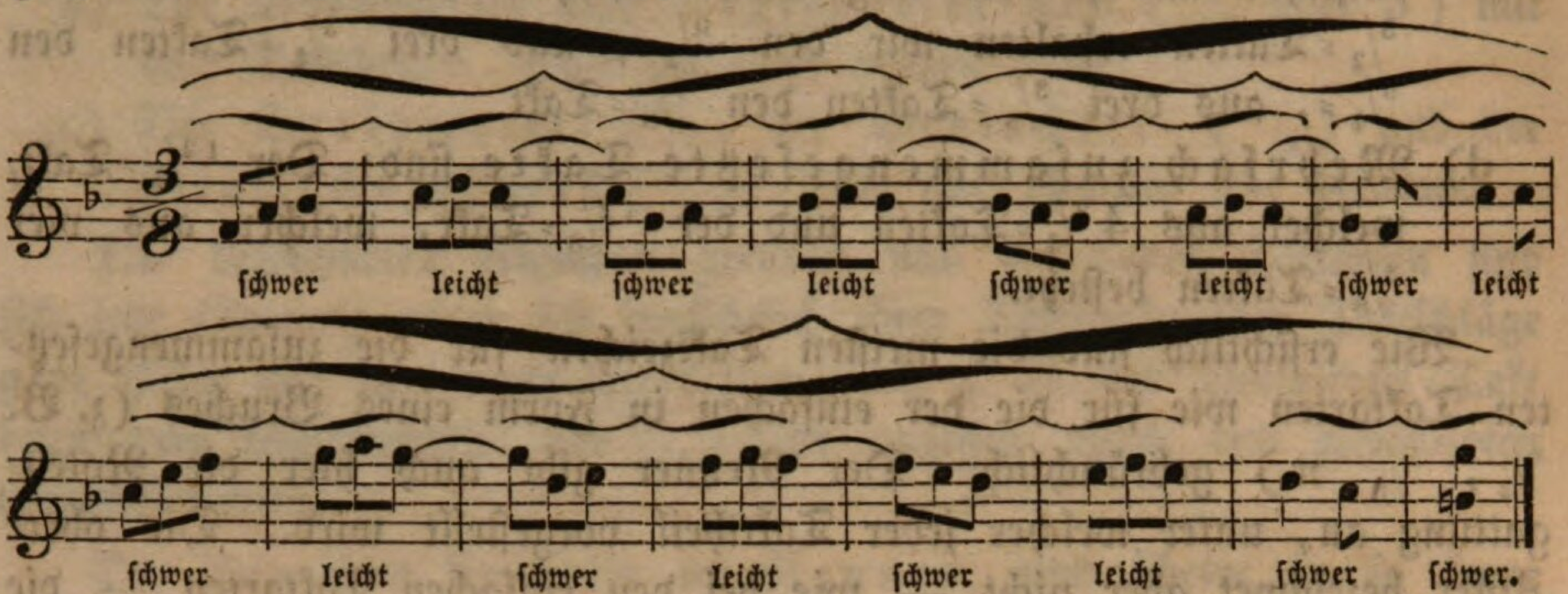
So erhalten die $^9/_4$-, $^9/_8$-Takte jeder drei Schläge, deren jeder mit ſtarker Markirung beginnt. So erhalten dagegen die $^{12}/_4$- und $^{12}/_8$-Takte jeder vier ſtarke Takttheile, weil der erſtere aus vier $^3/_4$- und der letztere aus vier $^3/_8$-Takten zuſammengeſetzt iſt.

Was oben in dieſem §. am Schluſſe von Nro. 5 über den verſchiedenen Charakter der verſchiedenen Taktbezeichnungen geſagt worden iſt, das gilt auch von den zuſammengeſetzten Taktarten.

8) Ueber den Gebrauch und die Beſtimmung zuſammengeſetzter Taktarten kann vorläufig Folgendes geſagt werden:

Durch den Takt gruppiren ſich einzelne kleine Takttheile zu einem ſymmetriſchen *Taktganzen.* Es gibt aber in der Muſik noch eine *höhere Symmetrie*, als dieſe. So wie nämlich einzelne Zeit-

theile ſich zu einem Takte vereinigen, ſo können auch mehrere Takte als Theile einer größeren Taktgruppe zuſammengefaßt erſcheinen. Eine ſolche Taktgruppe pflegen die Theoretiker einen größeren oder höheren Rthythmus zu nennen. Fügt man einem ſolchen Satze noch einen oder mehrere gleiche Sätze bei, die unter ſich ſelbſt wieder ſymmetriſch zuſammenhängen, ſo erhält man wieder einen höheren Rhythmen. Folgendes Beiſpiel beſteht aus ſolchen kleineren und größeren Einſchnitten oder Rhythmen.

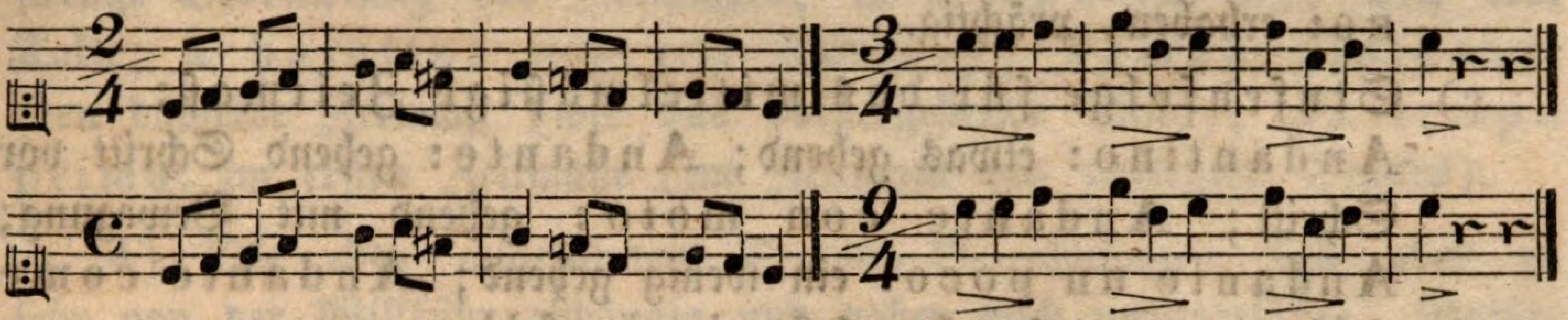


In dieſem Beiſpiele geben alſo je zwei Takte zuſammen einen kleinen Rhythmus, eine Figur, Phraſe. Je zwei und zwei dieſer Phraſen bilden wieder einen Rhythmen höherer Gattung, einen Abſchnitt und zwei dieſer Abſchnitte machen wieder einen Haupt-Rhythmus aus, der Einſchnitt, Cäſur, auch Periode genannt wird. *)

Die Gliederung einer Periode iſt dem Taktbaue nicht nur darin ähnlich, daß bei einer Periode die Takte das ſind, was bei dem Takte die Takttheile ſind, ſondern auch darin, daß ſich bei jener ebenſo ſchwere und leichte Takte, wie bei dieſem ſchwere und leichte Takttheile herausheben. So z. B. ſind in einem viertaktigen Rhythmus der erſte und dritte Takt (wie im Viervierteltakte das erſte und dritte Viertel) ſchwer, der zweite und vierte Takt (wie im Viervierteltakte das zweite und vierte Viertel) leicht. Man betrachte in dieſer Beziehung das obige in Noten geſetzte Beiſpiel. Wollte man dieſes oder ein ähnliches Beiſpiel von der einfachen kleinen Taktart in die analoge zuſammengeſetzte Taktart überſetzen, ſo würden die ſchweren Takte zu ſchweren Takttheilen, die leichten Takte zu leichten Takttheilen werden, wie folgendes (von dem 8/8- in den 12/8-Takt gebrachte) Beiſpiel beweiſet:

*) Daß es männliche — im ſchweren Takttheile und weibliche — im leichten Takttheile ſich endende — Perioden gibt, daß dieſe wieder aus einer geraden Anzahl gerader und ungerader Takte, oder auch aus einer ungeraden Anzahl gerader oder ungerader Takte beſtehen können, und daß mehrere Perioden unter ſich ſelbſt ſich wieder verhalten, wie ſchwere und leichte Takttheile und Takte; Dieſes und Aehnliches eignet ſich in die Lehre von der Verbindung der Akkorde und kann mithin hier noch nicht näher erklärt werden.

So verfährt man denn auch wirklich, d. i. man ſchreibt zuweilen wirklich eine Phraſe, einen Abſchnitt, ſelbſt eine Periode, die in einer einfachen kurzen Taktart aus mehreren Takten beſtehen würde, in geeigneten zuſammengeſetzten Takten. Man will jedoch hierdurch nicht ſo faſt mehr Einheit in der Notenſchrift als vielmehr im Vortrage erzielen, da es ſich von ſelbſt verſteht, daß Takttheile mehr zu einem geſchloſſenen Ganzen zuſammengezogen, Takte aber mehr geſchieden gehalten werden müſſen. Noch ein Paar Beiſpiele mögen das Geſagte veranſchaulichen:



Man ſieht hieraus das gleichmäßige Verhältniß hinſichtlich der ſchweren und leichten Takte und Takttheile, aber auch die Nothwendigkeit eines verſchiedenartigen Vortrages.

Auch läßt ſich nur dann eine aus mehreren einfachen Takten beſtehende Phraſe oder Periode in einen zuſammengeſetzten Takt bringen, wenn die Taktglieder dieſes letzteren mit der Zahl der kleinen Takte, aus denen die Periode beſteht, übereinkommen. Nur Phraſen oder Perioden von zwei oder vier Takten, überhaupt von gerader Taktzahl laſſen ſich vom $^2/_4$=Takte in den ganzen Takt ſetzen. Ein aus Dreiachteltakten beſtehendes Tonſtück läßt ſich nur dann in den $^{12}/_8$ umſchreiben, wenn es aus lauter viertaktigen oder doch geraden Perioden beſteht. Dagegen kann eine Periode von drei Dreiachteltakten nicht in den $^{12}/_8$=Takt geſchrieben werden, weil im $^{12}/_8$=Takte das erſte und dritte Taktglied ſchwer, der dritte Takt einer Periode von drei $^3/_8$=Takten aber leicht iſt. Wird aber der $^{12}/_8$=Takt richtig gewählt, ſo iſt er — wie oben im Allgemeinen bemerkt — dem $^3/_8$=Takte vorzuziehen, indem er dem Tonſtücke mehr rhythmiſche Abrundung gibt.

§. 5.

Von dem Zeitmaße.

1) Durch die verſchiedenen Geſtalten der Noten wird die Dauer, welche ein Ton haben ſoll, nur relativ, aber nicht abſolut angezeigt, d. i. es wird hiermit nur beſtimmt, wie vielmal länger

oder kürzer der eine Ton im Verhältniſſe zu einem anderen Tone gehalten werden ſoll; nicht aber, wie lang oder kurz an und für ſich ſelbſt.

Um Letzteres, d. i. das Zeitmaß näher zu bezeichnen, bedient man ſich gewiſſer Kunſtwörter:

a) Die Hauptgattungen bezeichnen:
Adagio: langſam; Andante: gehend; Allegro: munter.

b) Stufenfolge für das langſame Zeitmaß:
Adagio molto oder Adagiosissimo: ſehr langſam; Adagio: langſam; Grave: ernſthaft, ſchwerfällig; largo: dehnend, das Zeitmaß erweiternd; lento: zögernd, zähe; tardo: träge; larghetto: ein wenig langſam; Maestoso: erhaben, prächtig.

c) Stufenfolge für das mittelmäßige Zeitmaß:
Andantino: etwas gehend; Andante: gehend Schritt vor Schritt; Andante con moto: gehend mit Bewegung; Andante un poco: ein wenig gehend; Andante come Allegro: muß gehen faſt wie ein Allegretto.

d) Stufenfolge des geſchwinden Zeitmaßes:
Allegretto: etwas munter; Allegro: munter; Allegro molto oder assai: ſehr munter; Presto: geſchwinder; Prestissimo: am geſchwindeſten.

e) Ferner gibt es noch folgende Vorſchriften:
Moderato: mit mäßiger Bewegung; Allegro moderato: etwas munterer; Vivace: lebhaft; Tempo giusto: das rechte Zeitmaß, das der Muſiker, der Natur des Tonſtückes gemäß, ſelbſt finden ſoll.

f) Nähere Beſtimmungen der bezeichneten Ausdrücke ſind:
Assai: ſehr, eigentlich genug; poco oder un poco: ein wenig; ma non troppo oder non tanto: aber nicht zu ſehr; non molto: nicht viel, nicht ſehr.

2) Die Art des bewegten oder leidenſchaftlichen Vortrages beſtimmen folgende Ausdrücke: Con affetto: mit Affekt, Anmuth; Affettuoso: leidenſchaftlich, rührend; Amabile: liebreich; Amoroso: liebreich; Animato: beſeelt; Ardito: beherzt, kühn; brillant: feurig, glänzend; con brio: mit Feuer; burlesco: poſſierlich, drollig; cantabile: ſangbar, (langſam und angenehm ſingend); Capriccioso: voll wunderlicher Einfälle; Discreto: mit Mäßigung; Furioso: wüthend; con fûoco: mit Feuer; Grazioso: reizend; Innocente: unſchuldig,

naiv; **Lagrimoso**: kläglich, weinend; **languido**: schmachtend, seufzend; **lusinando**: schmeichelnd; **Mesto**: traurig; **Pietoso**: mitleiderregend; **Pomposo**: prächtig; **Scherzando**: scherzend; **con spirito**: mit feurigem Geiſte; **con tenerezzo**: mit Zärtlichkeit; **Tranquillamente**: ruhig; **Alla zoppo**: hinkend.

3) Kunſtwörter des unvermuthet ſich ändernden Zeitmaßes: **Ritardando il tempo** (abgekürzt: **ritard.**): das Zeitmaß verzögern, allmählig langſamer; **Ritardando**: verzögernd; **Rallentando** (**rallent.**): das vorhergehende geſchwinde Zeitmaß nachlaſſend; **Strigendo il Tempo**: das Zeitmaß anſtrengend, immer geſchwinder werdend; **A piacere**: nach Belieben, nach Gefallen; **Senza Tempo**: ohne Zeitmaß; **Senza rigore del tempo**: ohne ſtrenge Beobachtung des Zeitmaßes; **A tempo** (**a. t.**); nach dem Takte; **a batutta**: nach dem Taktſchlage; **Tempo l'istesso**: eben dasſelbe Zeitmaß (wie das vorhergehende Stück); **Jn tempo primo**: im erſten Zeitmaße (im Zeitmaße des vorletzten Stückes).

4) Die eben angeführten Tempo=Bezeichnungen ſind aber zu ſehr von der Willkühr abhängig und daher auch unzuverläſſig. Natürlich mußte alſo das Bedürfniß eines Jnſtrumentes, welches nach einem unwandelbaren Naturgeſetze die Bewegung des Tempo beſtimmt, ſich immer mehr herausſtellen.

Dieß veranlaßte die Verfertigung verſchiedener Maſchinen, welche unter dem Namen „Taktmeſſer, Taktuhren, Rythmometer, Chronometer, Metrometer ꝛc. ꝛc., dieſem Bedürfniſſe abhelfen ſollten.

Unter dieſen iſt das Mälzl'ſche Metronom das beachtenswertheſte.

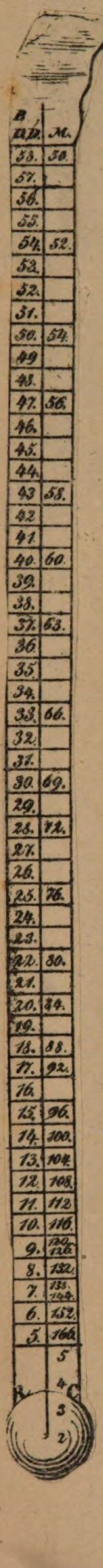
Es beſteht aus einem aufwärtsſtehenden Pendel, welches mit Ziffern beſchrieben iſt, und eine verſchiebbare Linſe hat. Eine Art Uhrwerk erhält dieſes Pendel in ſchwingender Bewegung.

Je näher man den Knopf oder die Linſe der Achſe des Pendels bringt, deſto ſchneller, je weiter man dieſen aber gegen das Ende des Pendels rückt, deſto langſamer ſchwingt es, nach dem phyſiſchen Geſetze von der Pendelbewegung.

Die Eintheilung der Pendelſtange iſt in der Art berechnet, daß das Pendel auf Nro. 60 geſtellt, gerade 60, auf 120 aber 120 Schläge in einer Minute macht. Die Eintheilung iſt von 50 bis 160.

Durch dieſes Jnſtrument iſt alſo das Tempo für ewige Zeiten auf's Zuverläſſigſte beſtimmt, inſoferne die betreffenden Jnſtrumente nur genau und richtig gefertiget ſind. Man braucht z. B. nur zu ſchrei=

ben ♩= 80 M. M., ſo weiß man, daß der Knopf auf 80 geſtellt werden muß, und daß ein Schlag des Pendels die Zeitdauer einer Viertelnote beſtimmt. 𝅗𝅥= 50 M. M. heißt alſo: Stelle den Knopf auf Nro. 50 und du erhältſt durch einen Schlag des Pendels die Zeit einer halben Note.



Da aber dieſe Inſtrumente ſehr koſtſpielig ſind, und ihr Gebrauch nicht immer geſtattet iſt, ſo kann man ſich einer einfacheren, ſchon von Gfr. Weber in der Leipziger muſikaliſchen Zeitung 1813 S. 441 vorgeſchlagenen Maſchine, das Tempo zu beſtimmen, bedienen. —

Man nehme ein weißes, etwa 1/3 Zoll breites, 55″ langes linnenes Band, theile dieſes in Zolle ab, und bezeichne dieſe mit Ziffern auf demſelben, ſodann ſchreibe man an die betreffende Stelle die entſprechende Zahl des Mälzl'ſchen Metronoms aus nachſtehender Tabelle und befeſtige am äußerſten *) Ende des Bandes eine etwa 3—4 Loth ſchwere Kugel, ſo iſt die Vorrichtung fertig.

Reductions-Tabelle.

Metr. Mälzl.	Bayer. Dd. Zolle.	Centimetres.	Metr. Mälzl.	Bayer. Dd. Zolle.	Centimetres.
50	58,827	142,98	92	17,372	42,25
52	54,389	132,20	96	15,993	38,78
54	50,434	122,58	100	14,742	35,74
56	46,896	113,99	104	13,597	33,05
58	43,718	106,26	108	12,608	30,64
60	40,851	99,29	112	11,724	28,44
63	37,053	90,06	116	10,924	26,56
66	33,762	82,05	120	10,213	24,82
69	30,890	75,08	126	9,263	22,51
72	28,369	68,95	132	8,439	20,51
76	25,461	61,88	138	7,719	18,77
80	22,978	55,85	144	7,091	17,23
84	20,843	50,65	152	6,363	15,47
88	18,989	46,15	160	5,744	13,96

*) Man kann in der Praxis die Dezimalſtellen füglich unberückſichtiget laſſen, da der Unterſchied der Schwingungszeiten bei einem Unterſchiede von ½ Zoll verſchwindet.

Das beſchriebene Inſtrument wird auf folgende Weiſe gebraucht. Steht z. B. auf einem Muſikſtücke ♩ = 80 M. M., ſo nimmt man das Band bei der Zahl 80 zwiſchen Zeigfinger und Daumen und läßt die Kugel ſchwingen; die Dauer einer Schwingung iſt ſodann das Zeitmaß für eine Viertelnote.

Der Mälzl'ſche Metronom hat vor dieſem Zeitmeſſer zwar den Vortheil, daß er ununterbrochen ſchwingt und die einzelnen Schläge durch ſeinen Pendel angibt, was jedoch nicht weſentlich nothwendig iſt. Dagegen übertrifft ihn dieſer an Einfachheit, Sicherheit und Wohlfeilheit und allgemeiner Anwendbarkeit. —

§. 6.

Von den übrigen muſikaliſchen Zeichen und Ausdrücken.

Es gibt (außer der Tempobezeichnung noch andere) Zeichen und Kunſtwörter, die in der Muſik gleichfalls berückſichtiget ſein wollen. Dergleichen ſind:

1) Abtheilungs-, Wiederholungs- und Schluß-Zeichen:

a) Der Taktſtrich: |

b) Das Abtheilungszeichen: ‖ (divisione), welches einen Theil, (einen Hauptabſchnitt, eine Periode ꝛc.) des Tonſtückes ohne Wiederholung anzeiget.

c) Das rückwärtsgekehrte Wiederholungszeichen: :‖ oder :|

d) Das vorwärtsgekehrte Wiederholungszeichen: ‖: ‖:.

e) Das große Wiederholungszeichen: :‖:, welches die zwei vorhergehenden Zeichen vereiniget und die Wiederholung des vor- und nachſtehenden Tonſtückes anzeigt.

f) Das Wiederholungszeichen einer oder mehrerer Singworte: —:—

g) Der Rückweiſer: (Replica) §.

h) Das Schlußzeichen: 𝄐‖𝄑 ‖𝄐

i) Das Ruhezeichen mitten im Stücke: 𝄐. Steht dieſes Zeichen über einer Note, ſo wird dieſe ausgehalten, ſteht es aber über einer Pauſe, ſo wird durch alle Stimmen ebenfalls ein längerer Pauſenhalt gemacht. Jenes wird ein Fermat, dieſes eine General-Pauſe genannt.

k) Das Wort: Kadenze, Cadenza (d. i. Schlußfall) über Takte, Takttheile oder Pauſen von Begleitungsſtimmen geſetzt, zeigt an, daß die Haupt- oder Soloſtimme für ſich einen längeren willkührlichen Lauf zu machen hat.

2) Kunſtwörter bei Wiederholungen:

a) Da capo, vom Anfange.

b) Da capo dal Segno, vom Anfange beim Zeichen; manchmal mit dem Beiſatze: Sin a fine, bis zum Ende.

c) Si replica, man wiederhole; se piace, wenn es beliebt; im Lateiniſchen: Repetatur, es ſoll wiederholt werden. Im Italieniſchen heißt Repetizione eine Wiederholung; und im Franzöſiſchen Reprisse, das Nämliche; senza Replica bedeutet: ohne Wiederholung.

e) Prima Volta, auch ⌈1⌉, beim erſten Male; Seconda Volta, auch ⌈2⌉, beim zweiten Male zu ſpielen.

e) Volti subito, abgekürzt: V. S. das heißt: wende geſchwind um; voltisi: man wende um.

f) Si sequita, es ſoll fortgeſetzt werden.

g) S' attacca, das ſo eben geendete Stück ſchließt ſich an das folgende.

3) Zeichen und Wörter des Vortrages:

a) Der kurze, ſenkrechte Strich (') wird Abſtoßungszeichen genannt und bezeichnet, daß man die Töne etwas ſcharf und lang abſtoßen ſoll und der Punkt über der Note (♩̇ ♩̇ ♩̇), das Abſtufungszeichen deutet an, daß die Noten kurz und niedlich abgeſtupft werden ſollen.

b) Staccato heißt abgeſtoßen, abgeſtupft; spicatto, hervorſtechend; pizzicato, gekneipt, gezwickt; coll' arco, mit dem Bogen.

c) Steht der Bogenſtrich ⁀ über mehreren Noten von ungleichen Klangſtufen, ſo heißt er Schleifzeichen, und deutet an, daß die Töne zuſammen geſchleift werden müſſen; ſteht er aber über Noten von gleichen Klangſtufen, ſo heißt er Bindungszeichen (Legatura oder Ligatura) und fordert, daß zwei Töne in einem einzigen verbunden werden.

d) Das Schleifſtoßzeichen ⁀̣̣̣ bedeutet, daß die Töne kurz abgeſtupft und doch geſchleift werden müſſen. Steht dieſes Zeichen, oder ſtehen ſtatt deſſen nur einige Punkte über einer ganzen oder halben Note, ſo zeigt dieſes eine Bebung (Tremola) an und der Ton muß dann bebend (tremolando) vorgetragen werden.

e) Arpeggiato (Arpedſchiato) oder arpeggiando, gebrochen, die Noten eines Akkordes hintereinander angebend. Hiefür hat man auch das Zeichen: ⌇.

f) Das große Zunehmungszeichen, crescendo oder <,

anwachſend, welchem oft das Wort sempre, immer, beigegeben wird.

g) Das kleine Zunehmungszeichen <, bei einzelnen Noten.

h) Das große Abnehmungszeichen, decrescendo: > bezeichnet das Gegentheil des großen Zunehmungszeichens. Es wird auch durch folgende Wörter bezeichnet: Dificiendo, abnehmend; diminuendo, vermindernd; perdendasi, ſich verlierend; smorzando (smorz.), abſterbend, dahinſchwindend; calando (cal.) abfallend.

i) Das kleine Abnehmungszeichen: >.

k) Das große Zu- und Abnehmungszeichen (das Crescendo Diminuendo) <>. Wo dieſes Zeichen am weiteſten iſt, muß der Ton am ſtärkſten angegeben werden.

4) Kunſtwörter der Stärke: forte, ſtark, laut; poco forte, ein wenig laut; mezza forte, halb- oder mittelmäßig-ſtark; meno forte (mens.) minder ſtark; piu forte, ſtärker; forte assai, ſehr ſtark, ſehr laut; fortissimo (ff.), am ſtärkſten; rin' forzando (rf.), verſtärkt, bezieht ſich aber nur auf einige Noten; sforzato (sf.), mit Zwang verſtärkt, bezieht ſich ebenfalls nur auf einige Noten.

5) Kunſtwörter der Schwäche des Tones: Piano, ſchwach, leiſe; mezza voce (m. v.), mit halber Stimme, mittelmäßig laut; sotto voce, mit dumpfer Stimme; meno piano (mp.), minder ſchwach; piu piano, ſchwächer, leiſer; pianissimo (pp.), am ſchwächſten, leiſeſten; forte piano (f. p.), die eine Note ſtark, die übrigen ſchwach; Sordini, mit Dämpfer; senza sordini, ohne Dämpfer.

6) Kunſtwörter des lieblichen Vortrages: Dolce (dol.), ſüß, angenehm; Soave, lieblich, ſanft. Dieſe Ausdrücke halten gleichſam die Mitte zwiſchen forte und piano.

7) Kunſtwörter des genauen Ausdruckes der Wörter und Noten: Con espressione, mit Ausdruck, oder espressive, genau ausdrückend, alle Töne ſehr deutlich vortragend; tenuto (ten.) und sostenuta, wohl angehalten; jenes bezieht ſich nur auf einen einzigen Ton, dieſes aber auf mehrere Töne, ja wenn es zu Anfang ſteht, auf das ganze Stück.

Fragen zur Wiederholung.

1) Was verſteht man unter Takt? Auf was hat man bei einem jeden Takte zu ſehen? Wie vielerlei Takte gibt es? Welche ſind einfache, welche zuſammengeſetzte Takte?

2) Auf wie vielerlei Weiſe wird das Zeitmaß angezeigt? Wie durch die Geſtalt der Noten? Durch welche Kunſtwörter wird das langſame, durch welche das mittelmäßige, durch welche das ſchnelle Zeitmaß bezeichnet?

3) Welche Abtheilungs-, Wiederholungs- und Schlußzeichen gibt es in der Muſik? Welche Kunſtwörter ſind bei Wiederholungen gebräuchlich? Welche Zeichen gibt es für den Vortrag? Welche Kunſtwörter gibt es für die Stärke, für die Schwäche? ꝛc. ꝛc.

§. 7.

Von den Intervallen.

1) *Jeder* Ton hat (wie oben §. 3 gezeigt worden iſt) auf dem Notenſyſteme ſeine beſtimmte Stelle, *ſeine Stufe*. Daraus ergibt ſich, daß ein *jeder* Ton von einem *andern* Tone um eine oder mehrere Stufen abſtehen muß. Dieſe *Abſtands-* oder *Unterſcheidungsſtufen* werden gezählt, mithin durch *Ordnungszahlen* (Ordinalia) beſtimmt. So wie aber eine Menge Dinge von jedem beliebigen einzelnen Dinge aus gezählt werden kann, ſo können auch die Töne oder vielmehr Klangſtufen von einem jeden beliebigen Tone aus gezählt werden. Die *erſte* Klangſtufe, von der zu zählen begonnen wird, heißt die Erſte, (Stufe), die folgende die *Zweite*, die nächſtfolgende die *Dritte*, dann die *Vierte*, *Fünfte*, *Sechste*, *Siebente*, *Achte* ꝛc. ꝛc.

Man hat aber für die Bezeichnung der Stufenverhältniſſe in der Muſik folgende Benennungen angenommen:

Prime,	**Secunde,**	**Terz,**	**Quarte,**	**Quinte,**	**Sexte,**
(Erſte),	(Zweite),	(Dritte),	(Vierte),	(Fünfte),	(Sechste),
Septime,	**Octave.**				
(Siebente),	(Achte).				

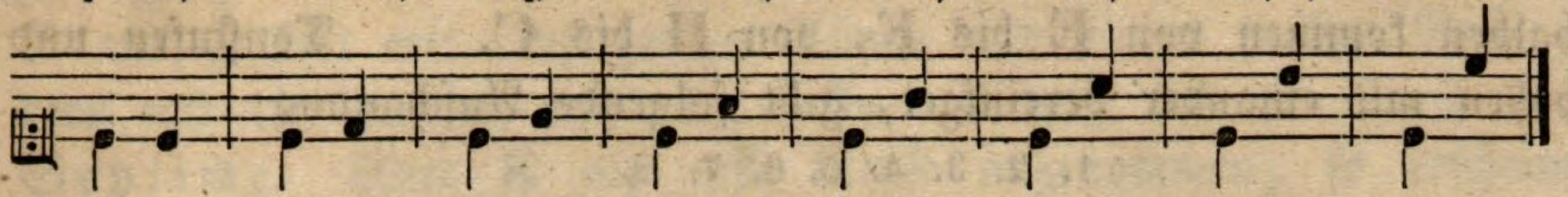
Die Entfernung der Klangſtufen des einen Tones von einem andern wird *Intervall* (Zwiſchenraum) genannt, und die obigen Benennungen ſind mithin *Intervallenamen*. Ein *Intervall* iſt demnach die beſtimmte Entfernung *) des einen Tones von dem anderen hinſichtlich ſeiner Stelle auf dem Notenplane.

Will man z. B. die Töne des (oben §. 1 Nro. 5 aufgeſtellten) diatoniſchen Tongeſchlechtes unter ſich in dieſer Beziehung in Vergleich

*) Andere Muſiker lehren: „Ein Intervall iſt der *Unterſchied* zweier Töne in Hinſicht ihres gegenſeitigen Tonwerthes.“ Dieſemnach müßten alſo die *Namen* der Intervallen nicht die *Zahlſtufen* der Töne, ſondern ihren *gegenſeitigen Tonwerth* beſtimmen. Aber unter „Sekunde“ verſteht man gewöhnlich die zweite *Stufe*, nicht aber *einen* (ganzen oder großen halben) *Ton*, unter „Terz“ die *dritte Stufe*, nicht aber zwei oder drei *Töne* ꝛc.

bringen und dabei C als erſte Stufe annehmen, ſo erhält man folgende Ueber- und Anſicht der Intervalle:

Prime, Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septe, Oktave.

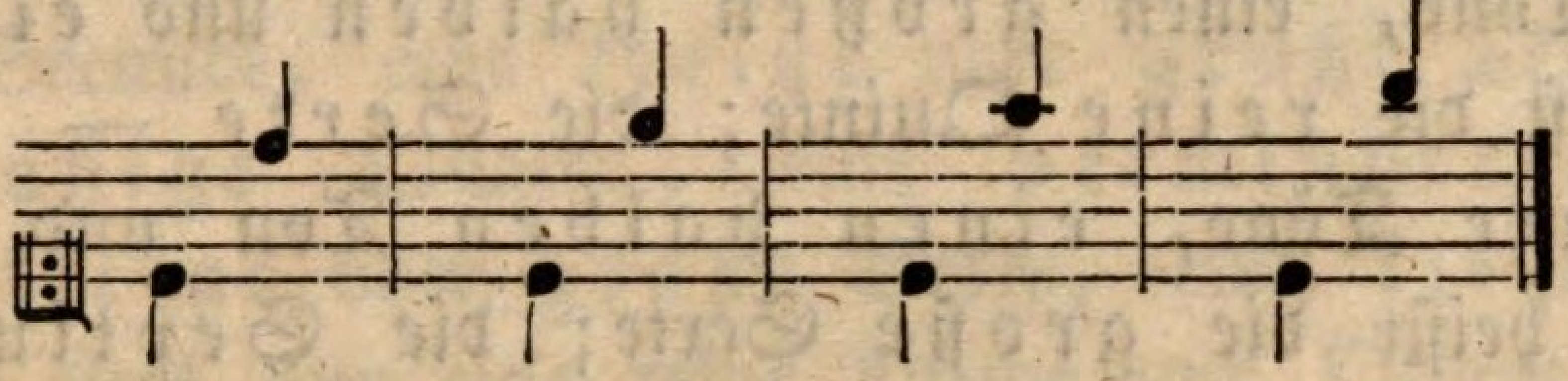


Die Prime wird auch Einklang, und will man damit den Hauptton eines Muſikſtückes bezeichnen, die Tonica genannt.

Der jedesmalige fünfte Ton von der Tonica oder die Quinte wird auch Dominante, beſſer Oberdominante, genannt. Eben ſo pflegt man die Terz der Tonica Mediante und die Quarte Unterdominante zu nennen.

Werden die bezeichneten Intervalle um eine Oktave erhöhet, ſo erhalten wir die None, Decime, Undecime, Duodecime u. ſ. w. Z. B.

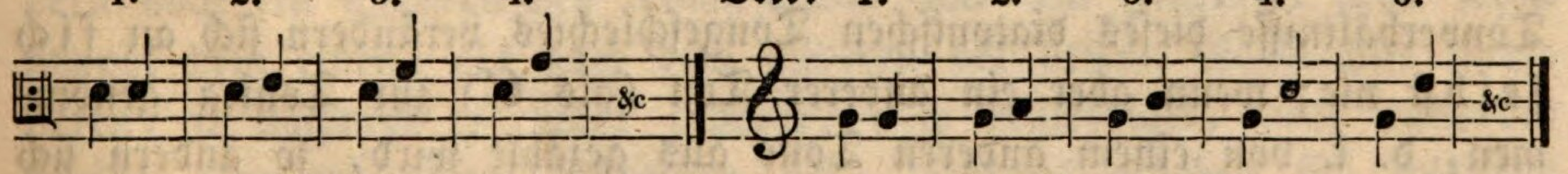
None, Decime, Undecime, Duodecime.



Die Intervalle werden gewöhnlich mit Ziffern bezeichnet, als: Die Prime mit 1, die Secunde mit 2, die Terz mit 3, die Quarte mit 4, die Quinte mit 5, die Sexte mit 6, die Septime mit 7. Die Oktave mit 8, die None mit 9, die Decime mit 10 u. dgl.

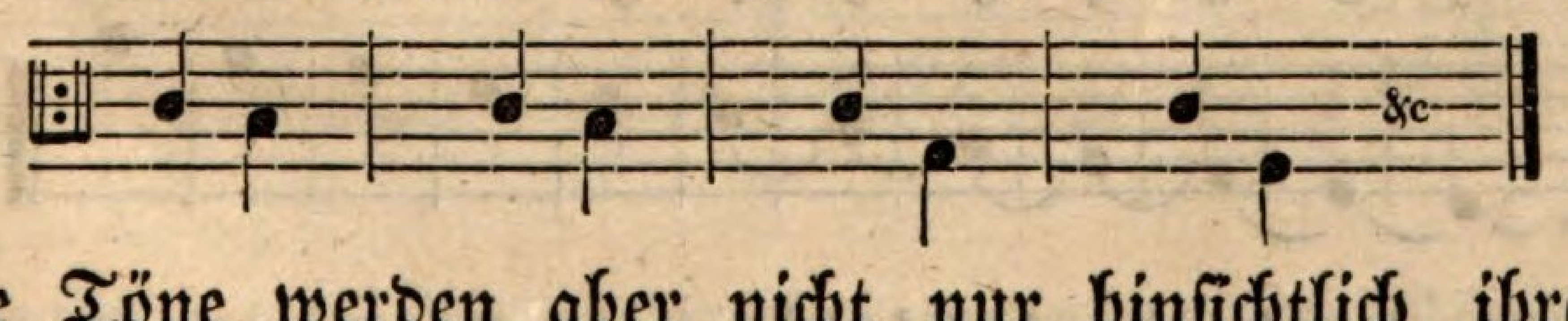
Wenn ein anderer Ton (nicht C) des Tongeſchlechtes als Tonica angenommen wird, ſo werden die übrigen Töne oder Intervalle von dieſem aus gezählt. Z. B.

1. 2. 3. 4. Oder: 1. 2. 3. 4. 5.



Auch pflegt man die Intervalle oder Klangſtufen von einem höher gelegenen Tone aus abwärts zu beſtimmen. Hierdurch erhalten wir die Benennungen: Unterſecunde, Unterterz, Unterquarte, Unterquinte oder Unterdominante. Z. B.

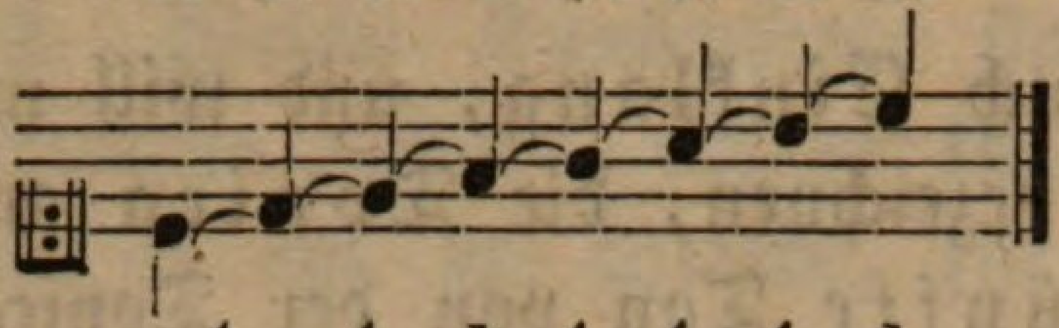
Unter-: 2, Unter-: 3, Unter-: 4, Unterdominante.



2) Die Töne werden aber nicht nur hinſichtlich ihrer Klangſtufen, ſondern auch hinſichtlich ihrer gegenſeitigen Klang- oder Tonverhältniſſe, hinſichtlich ihrer Größen unterſchieden. Das diatoniſche

Tongeſchlecht (§. 1, Nro. 5) beſteht theils aus großen ganzen und theils aus großen halben Tönen. Die ganzen Töne treffen von C bis D, von D bis E, von F bis G, von G bis A, von A bis H; die halben kommen von E bis F, von H bis C. — Tonſtufen und Tonhöhen mit einander vereiniget, gibt folgende Anſchauung:

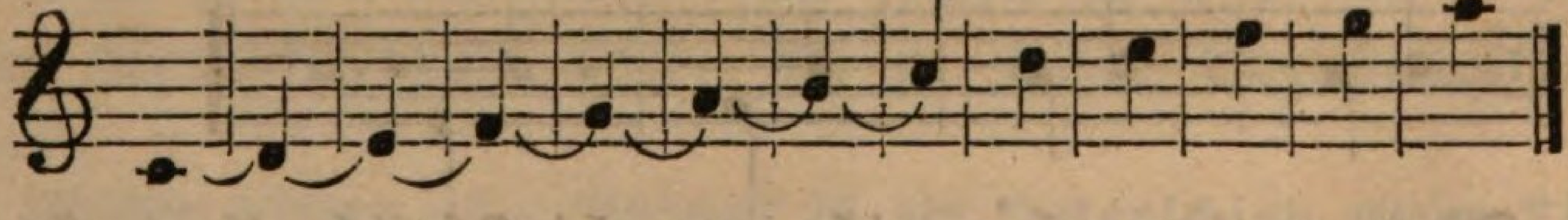
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.



1 1 ½ 1 1 1 ½

Hiernach enthält die Secunde — von C bis D — einen großen ganzen Ton, und wird darum die große Secunde genannt; die Terz — von C bis E — zwei große ganze Töne, man heißt ſie die große Terz; die Quarte — von C bis F — zwei große ganze Töne und einen großen halben Ton, man nennet ſie die reine Quarte; die Quinte — von C bis G — zwei große ganze Töne, einen großen halben und einen ganzen Ton, und ſie iſt die reine Quinte; die Sexte — von C bis A — zwei ganze Töne, einen halben Ton und zwei ganze Töne, und ſie heißt die große Sexte; die Septime — von C bis H — enthält zwei ganze Töne, einen halben Ton und drei ganze Töne und iſt die große Septime; die Oktave endlich begreift in ſich zwei große ganze Töne, einen großen halben Ton, drei große ganze Töne und einen großen halben Ton und wird die reine Oktave genannt. Wir haben alſo hier eine große Secunde mit einem großen ganzen Tone, eine große Terz mit zwei großen ganzen Tönen, eine reine Quarte mit zwei großen ganzen Tönen, und einem großen halben Tone; u. ſ. w. — Die Tonverhältniſſe dieſes diatoniſchen Tongeſchlechtes verändern ſich an ſich ſelbſt nie; wenn aber ein anderer Ton (als C) zur Tonica genommen, d. i. von einem anderen Tone aus gezählt wird, ſo ändern ſich mit den Intervallverhältniſſen auch die Tonverhältniſſe. Z. B. wie oben gezeigt:

				1	2	3	4	5	6	7	8
			1	2	3	4	5	6	7	8	—
		1	2	3	4	5	6	7	8	—	—
	1	2	3	4	5	6	7	8	—	—	—
1	2	3	4	5	6	7	8	—	—	—	—



1 1 ½ 1 1 1 ½

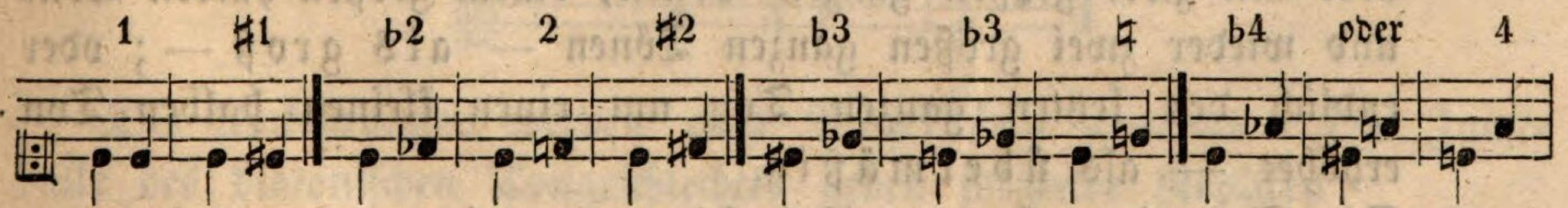
Wenn nun in dieſer Intervallenreihe von D aus gezählt wird, ſo erſcheint die Terz (nicht mit zwei ganzen, ſondern) mit einem

ganzen und einem großen halben Tone und iſt die *kleine* Terz; ſo auch die *Septime* c mit einem *) ganzen, einem halben Tone und drei ganzen Tönen und einem halben Tone (alſo nicht wie oben von C aus gezählt mit fünf ganzen Tönen und einem halben Tone, ſondern mit vier ganzen und zwei halben Tönen) und ſie iſt die *kleine Septime*. Wird E als erſte Stufe angenommen, ſo erſcheint die *kleine* Secunde f mit einem großen halben Tone und die *kleine Sexte* c mit einem halben Tone und drei ganzen Tönen und einem halben Tone. . Die Note F als erſte Stufe — als Tonica — angenommen, ſo ergibt ſich (keine reine, ſondern) eine *übermäßige* Quarte, nämlich h von drei ganzen Tönen. Endlich von H an gezählt zeigt ſich anſtatt der *reinen* Quinte eine *verminderte* Quinte nämlich mit einem halben Tone und zwei ganzen Tönen und einem halben Tone.

Je nachdem alſo der *eine* oder *andere* Ton als Tonica angenommen wird, erhält man im diatoniſchen Tongeſchlechte eine *kleine* oder *große* Secunde, eine *kleine* oder *große* Terz, eine *reine* oder *übermäßige* Quarte, eine *verminderte* oder *reine* Quinte, eine *kleine* oder *große* Sexte, eine *kleine* oder *große* Septime, aber ſtets nur eine reine Prime und Oktave.

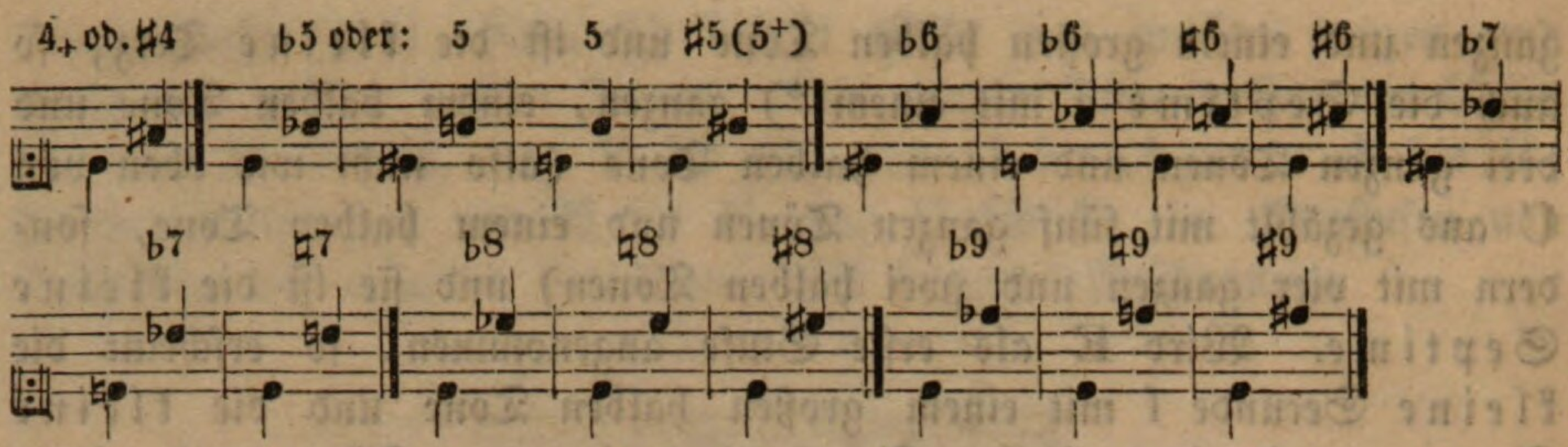
3) Die Intervalle erleiden aber auch noch in einer andern Beziehung *verſchiedene Nebenbeſtimmungen*. So wie durch die *Intervallenamen* die *Stufenverhältniſſe* zweier Töne bezeichnet werden, ſo werden durch die *nähern Beſtimmungen* die *Tonverhältniſſe* derſelben angezeigt. **)

Nun gibt es (nach §. 1 Nro. 6) nicht nur Stamm- ſondern auch *abgeleitete, abhängige Töne*, nicht bloß ein diatoniſches, ſondern auch ein chromatiſches Tongeſchlecht und ein Intervall kann ſohin ſowohl dem einen, als auch dem anderen der beiden Geſchlechter angehören, je nachdem es weder erhöhet, noch erniedriget, oder entweder erhöhet oder erniedriget erſcheinen ſoll. Daraus ergeben ſich folgende Nebenbeſtimmungen: *Rein, groß, klein, übermäßig, vermindert*. Wir erhalten hierdurch folgende Ueberſicht der verſchiedenen Stamm- und zergliederten Intervalle.



*) Es verſteht ſich, daß hier nur von *großen* ganzen und halben Tönen die Rede ſein kann.

**) So z. B. verſteht man unter dem Intervallnamen „*Terz*“ die dritte Stufe, unter den näheren Beſtimmungen „*große* und *kleine Terz*“ aber die dritte Stufe entweder mit zwei *ganzen* Tönen oder mit *einem ganzen* und *einem halben* Tone.



a) Die Prime iſt mithin zweifach, rein und übermäßig, letztere mit einem kleinen halben Tone.

b) Die Sekunde iſt dreifach, die kleine — von einem großen halben Tone —, die große, von einem großen ganzen Tone und die übermäßige, von einem großen ganzen und einem kleinen halben Tone.

c) Die Terz iſt ebenfalls dreifach, vermindert, klein und groß; die erſte Terz enthält zwei große halbe Töne, die zweite einen großen ganzen und einen großen halben Ton und die dritte zwei große ganze Töne.

d) Die Quarte kann ſein vermindert mit zwei großen halben Tönen und einem großen ganzen Tone, oder rein mit zwei großen ganzen Tönen und einem großen halben Tone, oder auch übermäßig mit drei großen ganzen Tönen.

e) Die Quinte enthält entweder zwei große ganze und zwei große halbe Töne und ſie iſt die verminderte Quinte, oder ſie enthält zwei große ganze Töne, einen großen halben und einen großen ganzen Ton und ſie iſt die reine, oder auch ſie enthält zwei große ganze Töne, einen großen halben, einen großen ganzen, und einen kleinen halben Ton und ſie iſt die übermäßige Quinte.

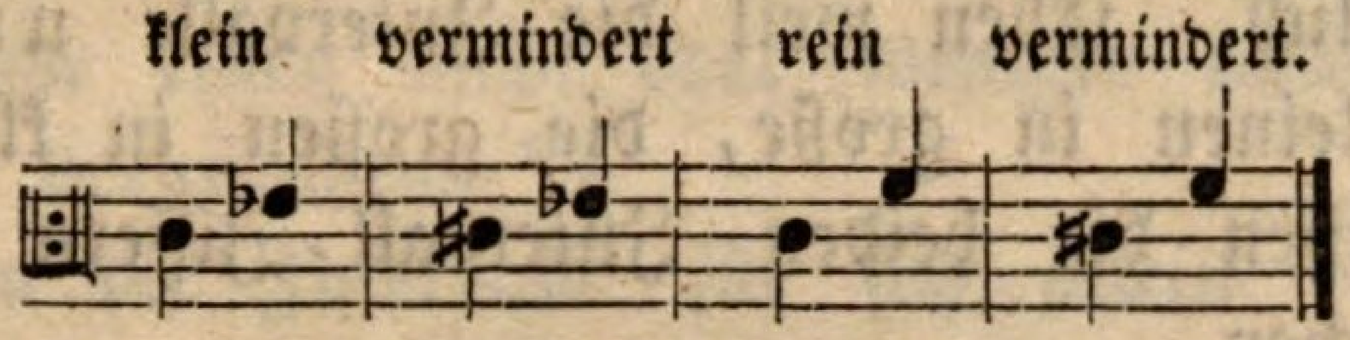
f) Die Sexte erſcheint entweder mit einem großen halben, einem großen ganzen, einem großen halben, einem großen ganzen und einem großen halben Tone — als vermindert —, oder mit zwei großen ganzen Tönen, einem großen halben, einem großen ganzen und einem großen halben Tone — als klein —; oder mit zwei großen ganzen Tönen, einem großen halben Tone und wieder zwei großen ganzen Tönen — als groß —; oder endlich den letzten ganzen Ton um einen kleinen halben Ton erhöhet — als übermäßig.

g) Die Septime kann dreifach ſein, vermindert — eine verminderte und reine Quarte in ſich enthaltend — oder klein — zwei reine Quarten in ſich enthaltend —; oder groß — eine reine und übermäßige Quarte in ſich begreifend.

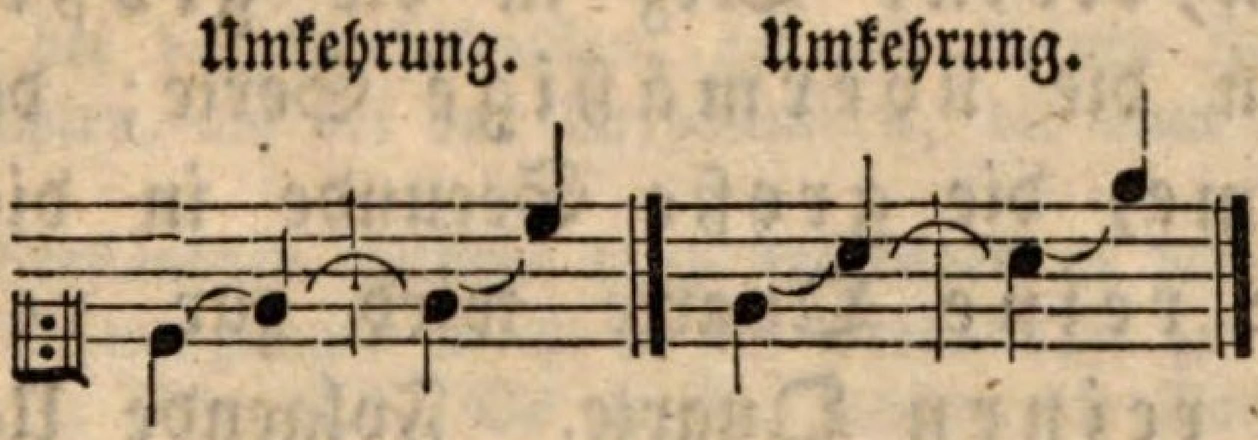
h) Die *Oktave* — aus einer *Quarte* und *Quinte* beſtehend — iſt ebenfalls dreifach: *vermindert*, mit reiner Quarte und verminderter Quinte; *rein*, mit reiner Quarte und reiner Quinte; *übermäßig*, mit reiner Quarte und übermäßiger Quinte. Da die None, Decime, Undecime ꝛc. in Abſicht auf ihren Standort nichts anders als Oktaven von der Secunde, Terz und Quarte ſind, ſo iſt jede derſelben eben ſo vielfach, als das Intervall, deſſen Oktave ſie ſind.

Wie ſich oben gezeigt hat, können die Nebenbeſtimmungen „*rein*" nur bei der Prime, Quarte, Quinte und Oktave, „*groß*" und „*klein*" nur bei der Secunde, Terz, Sexte und Septime angewendet werden.

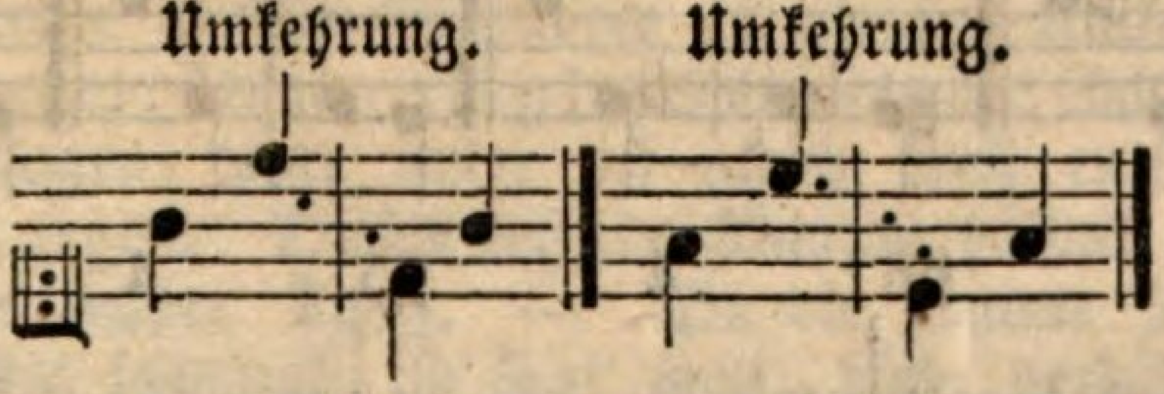
Sogenannte *verminderte* Intervalle veranſchaulichen ſich am leichteſten dadurch, daß man zu einem *reinen* oder *kleinen* Intervalle den Baßton um einen *kleinen* halben Ton *erhöhet*. Z. B.



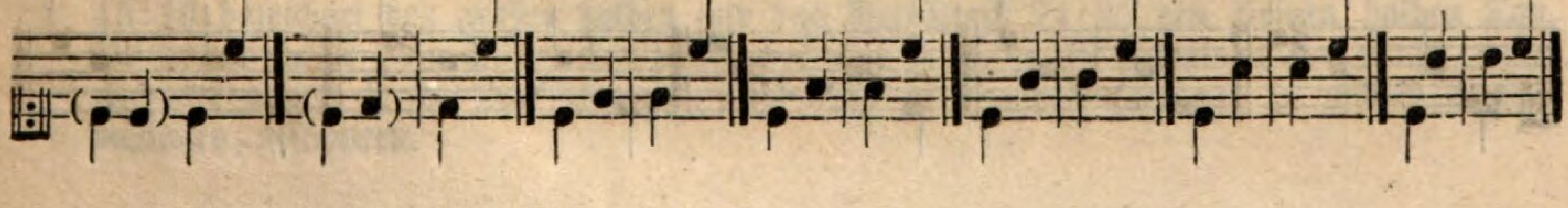
4) Die Intervalle werden in der Muſik auch *umgewendet*, *umgekehrt* betrachtet und behandelt. Intervalle umkehren heißt, von zwei Tönen den tiefſten um eine Oktave höher ſetzen, ſo daß der (vorhin) höhere Ton zum tieferen Tone, zur Tonica wird. Z. B.



Umgekehrt oder umgewendet werden Intervalle auch, wenn von zwei Tönen der *obere*, *höhere* Ton um eine Oktave *abwärts* geſetzt und zur Tonica gemacht wird. Z. B.



Die Umkehrungen werden auch *Repliken* genannt. Die Intervalle des diatoniſchen Tongeſchlechtes geben folgende Repliken:

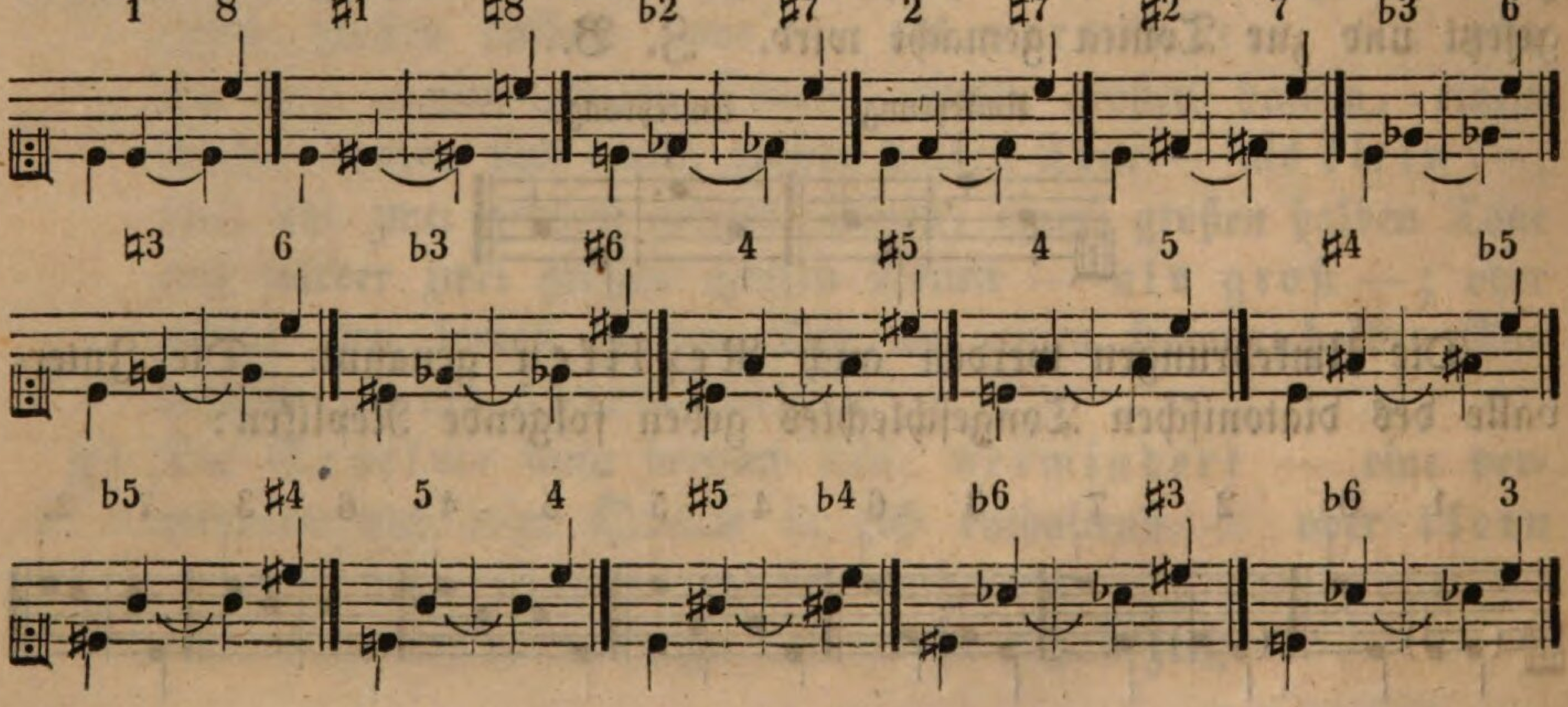


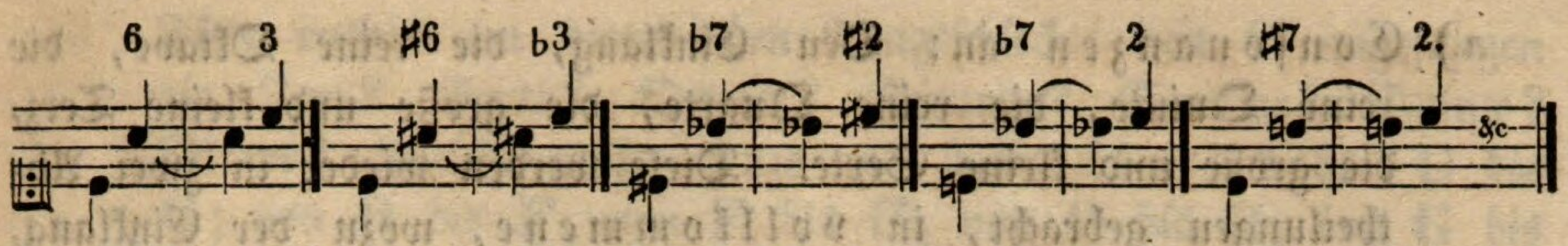
Hierdurch wird alſo:
die reine Prime zur reinen Oktave;
die große Secunde zur kleinen Septime;
die große Terz zur kleinen Sexte;
(die kleine Terz zur großen Sexte;)
die reine Quarte zur reinen Quinte;
die reine Quinte zur reinen Quarte;
die große Sexte zur kleinen Terz;
(die kleine Sexte zur großen Terz;)
die große Septime zur kleinen Secunde.

Oder kürzer:
Die: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8,
wird zur: 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1.

Man ſieht hier, daß den höchſten Ziffern immer die niederſten, den niederſten immer die höchſten als Repliken gegenüberſtehen. Dieſes iſt auch ganz natürlich. Eben weil die Intervalle umgekehrt werden, müſſen die kleinen in große, die großen in kleine ſich verwandeln, und es müſſen die beiden Intervall-Ziffern zuſammengezählt die Zahl 9 ausmachen.

Daſſelbe gilt auch von den Nebenbeſtimmungen. Es wird ein großes Intervall durch die Umkehrung klein, ein kleines groß, ein vermindertes übermäßig, ein übermäßiges vermindert. So z. B. verwandelt ſich die große Terz als Replik in die kleine Sexte, die kleine Terz in die große Sexte, die verminderte Terz in die übermäßige Sexte; die kleine Secunde zur großen Septime, die große Secunde in die kleine Septime; u. ſ. w. Nur die reine Quarte wird zur reinen Quinte, die reine Quinte zur reinen Quarte. Folgende Ueberſicht möge dießfalls zur Anſchauung dienen.





(Wie ſich hier anſchaulich zeigt, werden die Intervalle nicht nur durch das Hinauf- oder Herabrücken der *Oberſtimme* vergrößert oder verkleinert; ſondern auch dadurch, daß man, indem die *Oberſtimme ruhet*, die *untere*, die für die linke Hand gedacht werden kann, *ab*- oder *aufwärts* rückt. Für Anfänger iſt es wichtig, daß ſie dieſes ſtets und feſt im Auge behalten.)

5) Die Töne werden nicht nur hinſichtlich ihres Standpunktes auf dem Notenplane und hinſichtlich ihres Tongehaltes (Nro. 2, 3) ſondern auch hinſichtlich *ihrer Wirkung*, die ſie auf das Gehör machen, unterſchieden. In dieſer Beziehung gibt es Conſonanzen, *wohlklingende*, d. i. ſolche, welche einen mehr oder weniger angenehmen Eindruck auf unſer Gehör machen; und Diſſonanzen, *übelklingende*, d. i. ſolche, welche einen mehr oder weniger unangenehmen Eindruck auf unſer Gehör verurſachen. *)

So fern man die Intervalle für ſich allein von der Tonica aus (und nicht etwa in einer Melodie oder Harmonie) betrachtet, nimmt man folgende

*) Andere, wie z. B. Eberhard, lehren ſo: „Mehrere Töne zuſammen gefallen durch das „leichtere Verhältniß der Luftſchwingungen zu einander. Dieſe leichteren Verhältniſſe ſind „ſolche, die mit kleineren Zahlen ausgedrückt werden.“ (1:1; 1:2; 2:3.) Indem die „Seele die Luftſchwingungen unvermerkt und mit unbegreiflicher Schnelligkeit überrechnet, „ſo wird ihr dieſes bei den Verhältniſſen, die mit kleinen Zahlen ausgedrückt werden, „ihrer Natur nach leichter, als bei den Verhältniſſen, die man vermittelſt größerer Zahlen ausdrückt.“

Zum beiläufigen Verſtändniß hierüber mag Folgendes zu bemerken ſein. Je höher der Ton iſt, deſto mehr Schwingungen macht er im Verhältniſſe zu dem mit ihm verglichenen *tieferen* Tone. (§. 1. Nro. 4.) So z. B. machen die Tonica und die reine Prime gleich viele Schwingungen innerhalb einer Secunde, und man ſagt, die Tonica verhält ſich zur Prime, wie 1:1. Die Oktave ſchwingt noch einmal ſo oft, als der Grundton und man ſagt: Die Tonica verhält ſich zur Oktave, wie 1:2. Daß dieſes ein „leichtes“ Verhältniß iſt, iſt wohl begreiflich. Denn Niemand wird es ſchwer finden, *binnen der Zeit*, in welcher Jemand z. B. acht Schläge macht, 16 Mal niederzuſchlagen; oder unter 8 gleich weit entfernte Punkte 16 andere in gleicher Entfernung zu ſetzen. — (Weit ſchwerer wäre es hingegen, binnen 15 *gleichmäßigen* Schlägen 16 Mal in denſelben Zeiträumen niederzuſchlagen, oder unter 15 gleich weit entfernte Punkte 16 andere in gleicher Entfernung zu ſetzen. Dieſes letztere Klangverhältniß 15:16 iſt eben darum eine Diſſonanz, ein großer halber Ton). — Da die Quinte je drei Schwingungen macht, wenn die Tonica 2 Mal ſchwingt, ſo ſagt man, dieſe verhält ſich zu jener, wie 2:3. Nun iſt es begreiflich, wenn geſagt wird: Die reine Quarte hat zur Tonica das Verhältniß, wie 3:4; die große Terz wie 4:5 und ihre Replik, die kleine Sexte wie 5:8; die kleine Terz wie 5:6, und ihre Replik, die große Sexte, wie 6:10, in kleineren Zahlen ausgedrückt wie 3:5. Mit dieſem Verhältniſſe hört das Conſoniren allmählig auf und das Verhältniß 8:9 gibt ſchon eine Diſſonanz, die große Secunde; das Verhältniß 15:16 bezeichnet den großen halben und das Verhältniß 24:25 den kleinen halben Ton. Da unſer Gehör zwei Töne, von denen der eine z. B. je 25 Schwingungen macht, während der andere je 24 Mal ſchwingt, nicht leicht zu vereinen vermag, ſo müſſen ſie ihm mißtönen, diſſoniren.

a) Conſonanzen an: Den Einklang, die reine Oktave, die reine Quinte, die reine Quarte, die große und kleine Terz, die große und kleine Sexte. Dieſe werden wieder in zwei Abtheilungen gebracht, in vollkommene, wozu der Einklang, die Oktave und reine Quinte gehören, und unvollkommene, wohin die genannten zwei Terzen und Sexten gezählt werden. Die reine Quarte hält gleichſam die Mitte und wird von Einigen für eine vollkommene, von Anderen für eine unvollkommene Conſonanz erklärt. Von einigen Theoretikern werden die Oktave, die Quinte und Quarte darum vollkommene Conſonanzen genannt, weil ſie keine merkliche Erhöhung vertragen, ohne diſſonirend zu werden; die Terz und Sexte aber unvollkommene, weil ſie größer oder kleiner ſein können.

b) Die Diſſonanzen werden ebenfalls in unvollkommene — weniger übelklingende — und in vollkommene — mehr übelklingende eingetheilt. Zu jenen rechnet man die verminderte Quinte und die kleine Septime mit ihren Repliken der übermäßigen Quarte und großen Secunde; ferner die verminderte Terz und übermäßige Quinte mit ihren Repliken, der übermäßigen Sexte und verminderten Quarte; endlich auch noch die übermäßige Secunde. Zu dieſen zählet man: die übermäßige Prime, verminderte Oktave, die kleine Secunde und große Septime, ſo wie alle mehrfach erhöheten und erniedrigten Töne im Verhältniſſe zur Tonica. Unter den gelehrten Muſikern ſind jedoch die Meinungen hierüber verſchieden. Jedenfalls möchten z. B. die übermäßige Secunde, die verminderte Terz ꝛc. nur darum zu den weniger diſſonirenden Intervallen zu rechnen ſein, als jene auf dem Klaviere wie eine kleine Terz, dieſe wie eine große Secunde klingt. Sehr kommt es darauf an, welches andere Intervall mit einem ſolchen oder ähnlichen Intervalle in Verbindung kommt, was ſich ſpäter in der Akkordenlehre zeigen wird.

Fragen zur Wiederholung.

1) Es iſt ſehr wichtig, daß der Lehrling von hier, d. i. von §. 7 aus in dem Gegebenen bis zur möglichen Vollendung geübt werde. Dieſes geſchieht dadurch, daß man den Lehrling veranlaßt, das Erklärte von allen Seiten zu betrachten, und in ſeine Gewalt zu bringen. Vorfragen hierzu dürften ſein: „Was ſind Intervalle? Welche Namen haben wir dafür? Wie, oder wodurch werden ſie bezeichnet? Wie viele große ganze und halbe

Töne enthält im diatoniſchen Tongeſchlechte von **C** angefangen die Terz? Sexte? Quarte? Secunde? Septime? Quinte? Oktave? Welche große ganze und halbe Töne ſind von **C** bis **G**; von **D** bis **F**; von **F** bis **H**; von **D** bis **H**; von **G** bis **C** aufwärts? ꝛc. ꝛc.

2) Nach dieſen Vorfragen gehe man tiefer. Man verlange, daß der Lehrling von jedem beliebigen Tone des diatoniſchen Tongeſchlechtes alle Intervalle und umgekehrt, einen jeden Ton als Intervall für jeden angegebenen Ton beſtimmen lerne. Fragen erſterer Art ſind: „Wie heißt z. B. die Terz, (Quinte, Septime, Secunde, Sexte, Quarte ꝛc.) von **C**, (von **G**, **H**, **D**, **F**, **E**, **A**) aus gezählt? Wie viele große ganze und halbe Töne enthält jedes dieſer Intervalle? Welche Terz, (Quinte, Quarte ꝛc.) (d. i. ob kleine oder große, verminderte oder übermäßige ꝛc.) erhält man, wenn man (in dem diatoniſchen Tongeſchlechte) von **C**, (von **F**, **D**, **G**, **E**, ꝛc.) aus zählt? Von welchem Tone aus erhält man eine kleine Terz? (große Terz, reine Quinte? kleine Sexte? ꝛc. ꝛc.). — Der Schüler kann und ſoll bei den von ihm gefundenen Antworten bald das Klavier, bald die oben (Nro. 2) aufgeſtellte Notenzeile zur Anſchauung nehmen; endlich ſoll er ohne Anſchauung antworten. — Fragen zweiter Art ſind: „Von welchem (Grund-) Tone iſt z. B. **G** die Terz? Und welche? — Die Quinte? Und welche? — Die Secunde? Und welche? — Von welchem Tone iſt h die Quinte? Und welche? — Die Sexte? Und welche? — Die Septime? Und welche? — ꝛc.“ Der Lehrer kann zur Abwechslung die obige Notenzeile zur Hand nehmen laſſen und den Lehrling auffordern, von einem bezeichneten oder beſtimmten Tone, z. B. von a (auf dem zweiten Zwiſchenraume ſtehend) anzugeben, als welches Intervall es von jedem tiefer ſtehenden Tone (z. B. e, d, c, g, f,) erſcheint und wie groß oder klein es gegen die übrigen iſt. —

3) Aehnlich verfahre man mit der Einübung der abhängigen Intervalle unter Nro. 3. Das eine Mal ſetze man eine Tonica (z. B. c, f, a ꝛc.) feſt und laſſe zur ſelben alle abgeleiteten Intervalle aufſuchen und beſtimmen. (Wie heißt von e aus die große, kleine Terz, die reine, verminderte, übermäßige Quinte? ꝛc.) Das andere Mal beſtimme man einen Ton (z. B. gis) und verlange vom Lehrlinge zu ſagen, von welcher Tonica dieſes Intervall die übermäßige Secunde, die große Terz, die kleine Terz, übermäßige Quarte iſt. Der hieraus

für den Schüler hervorgehende Vortheil wird noch größer ſein, wenn er angeleitet wird, dieſe und ähnliche Aufgaben ſchriftlich mittels des Notenplanes anzufertigen. Der Lehrer ſetze zu dieſem Behufe eine beliebige Tonica auf der leeren Notenzeile feſt und der Schüler ſchreibe daneben die verlangten Intervalle; oder der Lehrer beſtimme eine Note als Intervall und der Schüler ſetze die Tonica hinzu.

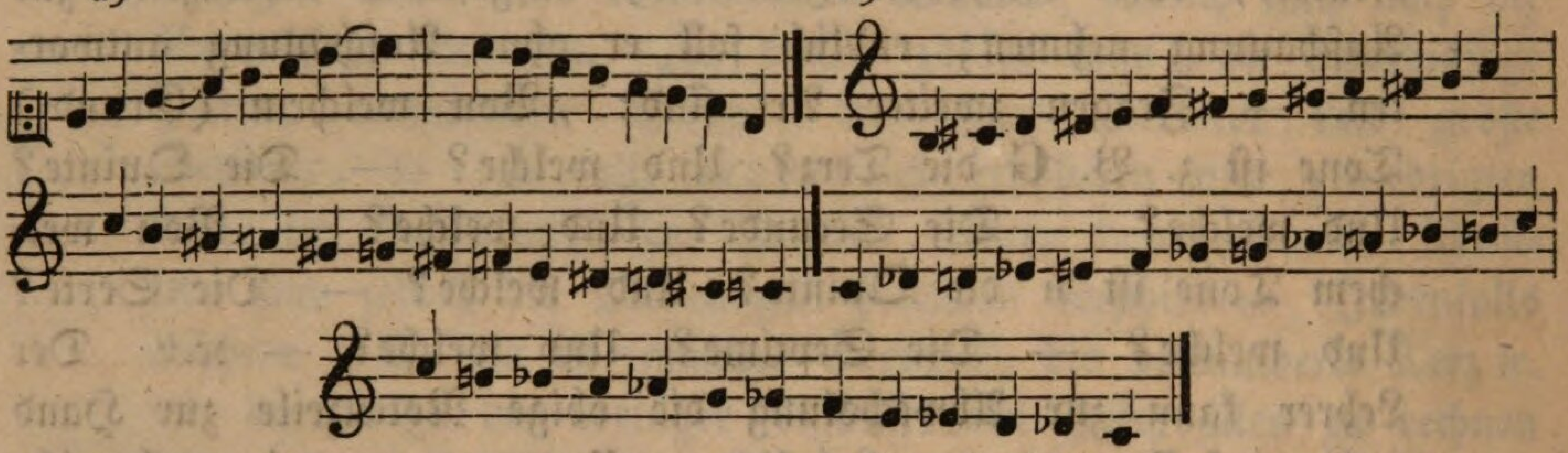
4) Betreffend die Umkehrungen kann der Lehrer auf dieſelbe Weiſe verfahren. Er ſetze je zwei und zwei Intervalle feſt und laſſe ſie ſtürzen, umkehren und die hierdurch entſtehenden Intervall- und Klangverhältniſſe beſtimmen.

§. 8.

Von den Tonleitern oder Skalen.

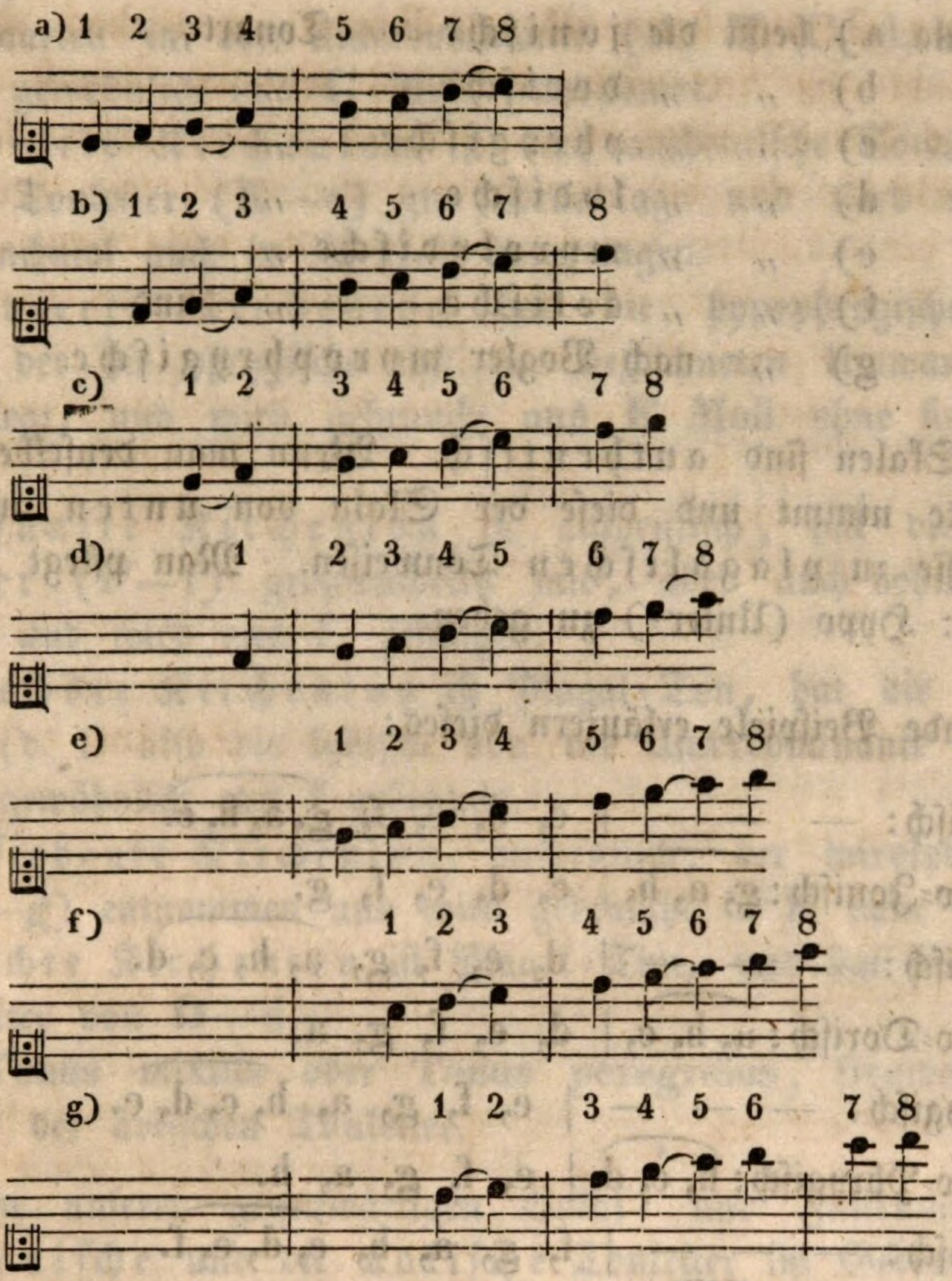
1) Wir haben in der Muſik ein diatoniſches und ein chromatiſches Tongeſchlecht. Die **Stufenfolge** eines jeden Tongeſchlechtes wird Tonleiter oder Skala genannt. Das Beiſpiel a) iſt eine diatoniſche, das Beiſpiel b) iſt eine chromatiſche Skala:

a) b)



Wenn man die Stufenfolge der großen ganzen und großen halben Töne in der diatoniſchen Skala (Beiſpiel a) näher in's Auge faßt, ſo findet man, daß dieſelbe aus zwei großen ganzen Tönen und einem großen halben Tone und aus drei großen ganzen Tönen und einem großen halben Tone beſteht, daß alſo in derſelben die halben Töne von der dritten auf die vierte und von der ſiebenten in die achte Stufe fallen. Dieſe halben Töne — vorzugsweiſe der von der ſiebenten in die achte Stufe — werden Leittöne (notae sensibiles) genannt, weil ſie gleichſam in den nächſten Ton hinüberleiten oder führen.

2) Nun kann man aber, wie oben §. 7 geſagt, jeden Ton der obigen Skala a) zur Tonica machen, wodurch verſchiedene diatoniſche Skalen entſtehen, die ſich hinſichtlich des Standes ihrer Halbtöne unterſcheiden. Folgende Anſchauung erklärt dieſes:



Wie erſichtlich kommen alſo in dieſen verſchiedenen diatoniſchen Skalen die Halbtöne auf verſchiedenen Stufen vor, und zwar

bei a) von der dritten auf die vierte, von der ſiebenten auf die achte Stufe;
„ b) von der zweiten auf die dritte, von der ſechsten auf die ſiebente Stufe;
„ c) von der erſten auf die zweite, von der fünften auf die ſechste Stufe;
„ d) von der vierten auf die fünfte, von der ſiebenten auf die achte Stufe;
„ e) von der dritten auf die vierte, von der ſechsten auf die ſiebente Stufe;
„ f) von der zweiten auf die dritte, von der fünften auf die ſechste Stufe;
„ g) von der erſten auf die zweite, von der vierten auf die fünfte Stufe.

Dieſe verſchiedenen Skalen kommen auch vor, und es hat jede derſelben ihren eigenthümlichen Namen:

Die Skala a) heißt die joniſche Tonart;
" " b) " " doriſche "
" " c) " " phrygiſche "
" " d) " " lydiſche "
" " e) " " myrolydiſche "
" " f) " " äoliſche " und
" " g) " nach Vogler myrophrygiſche.

Dieſe Skalen ſind authentiſch. Wenn man denſelben aber die Oberquarte nimmt und dieſe der Skala von unten auf anhängt, ſo werden ſie zu plagaliſchen Tonweiſen. Man pflegt dieſen auch den Beiſatz: Hypo (Unter=) zu geben.

Folgende Beiſpiele erläutern dieſes:

1) Joniſch: — — — | c, d, e, f, g, a, h, c.
Hypo=Joniſch: g, a, h, | c, d, e, f, g.
2) Doriſch: — — — | d, e, f, g, a, h, c, d.
Hypo=Doriſch: a, h, c, | d, e, f, g, a.
3) Phrygiſch: — — — | e, f, g, a, h, c, d, e.
Hypo=Phrygiſch: h, c, d, | e, f, g, a, h.
4) Lydyſch: — — — | f, g, a, h, c, d, e, f.
Hypo=Lydiſch: c, d, e, | f, g, a, h, c.
5) Myrolydiſch: — — — | g, a, h, c, d, e, f, g.
Hypo=Myrolydiſch: d, e f, | g, a, h, c, d.
6) Aeoliſch: — — — | a, h, c, d, e, f, g, a.
Hypo=Aeoliſch: e, f, g, | a, h, c, d, e.
7) Myrophrygiſch: — — — | h, c, d, e, f, g, a, h.
Hypo=Myrophrygiſch: f, g, a, | h, c, d, e, f.

3) Aus dieſen authentiſchen und plagaliſchen Skalen ſind die acht Kirchentöne gebildet.

Der erſte Kirchenton iſt authentiſch, die doriſche Tonart: D, e, f, g, a, h, c, d.

Der zweite Kirchenton iſt Plagal=Ton, hat gleichfalls die doriſche Tonleiter zur Grundlage, beginnt aber, gleich den übrigen

Plagal-Tonarten in der Unterdominante (A, H, C, d, e, f, g, a), wird aber gewöhnlich in's G Moll transponirt.

Der dritte Kirchenton iſt eine authentiſche Tonart, hat die Phrygiſche Tonleiter (E—e) zur Grundlage und wird vielfältig in dieſer, manchmal auch in A Moll vorgetragen.

Der vierte Kirchenton hat die hypophrygiſche Tonleiter (H—h), der die phrygiſche mit der bezeichneten Umwandlung zum Grunde liegt, und wird gebraucht aus E Moll ohne fis; auch in C Dur.

Der fünfte Kirchenton iſt authentiſch, hat die lydiſche Tonleiter (F—f) größtentheils mit, aber auch ohne Hb zur Grundlage und wird aus C geſungen.

Der ſechste Kirchenton iſt Plagal-Ton, hat die hypolydiſche Tonleiter (d. i. alſo die lydiſche von der Unterdominante angefangen) und wird gewöhnlich aus f gebraucht.

Der ſiebente Kirchenton, authentiſch, der mixolydiſchen Tonleiter (G—g) entnommen und wird gebraucht in D ohne cis und fis.

Der achte Kirchenton iſt Plagal-Ton, und hat die hypomixolydiſche Leiter von D—d.

Der Tonus mixtus oder Tonus peregrinus, fremdartiger Ton, beſteht aus der äoliſchen Tonleiter.

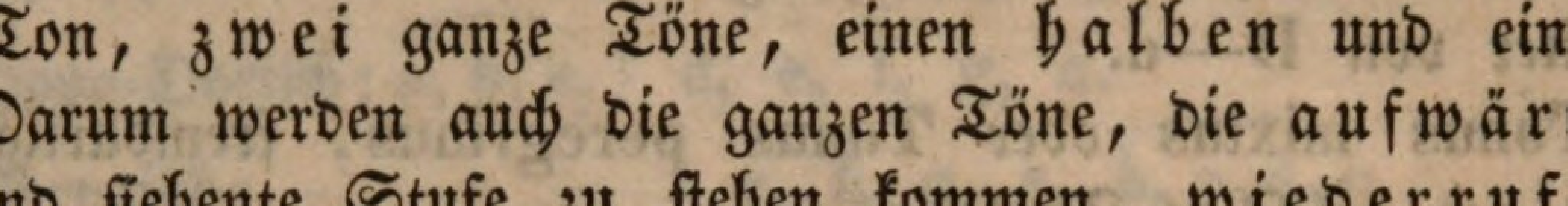
4) In unſerer gegenwärtigen Vokal- und Inſtrumental-Muſik ſind die joniſche und die äoliſche Tonleiter im Gebrauche geblieben. Jene beſteht (wie oben Nro. 2, in Beiſpiel a) aus zwei großen ganzen Tönen, aus einem großen halben Tone, aus drei großen ganzen Tönen und aus einem großen halben Tone; letzterer iſt der ſogenannte Leitton. Von der Tonica aus betrachtet geben dieſe Töne eine große Secunde, eine große Terz, reine Quarte, reine Quinte, große Sexte, große Septime und eine reine Oktave. Die äoliſche Skala beſteht (wie oben aus Nro. 2, Beiſpiel d zu erſehen iſt) aus einem großen ganzen und einem großen halben Tone, und aus zwei großen ganzen Tönen, einem großen halben Tone, und zwei großen ganzen Tönen. Dieſe geben von der Tonica aus betrachtet, eine große Secunde, eine kleine Terz, eine reine Quarte und Quinte, eine kleine Sexte und Septime und eine reine Oktave.

Beide Skalen unterſcheiden ſich mithin in der Lage ihrer Halbtöne; bei jener finden ſie ſich von der dritten zur vierten und von der ſiebenten zur achten Stufe; bei dieſer von der zweiten zur dritten und von der fünften zur ſechsten Stufe. Hauptſächlich aber unterſcheidet man ſie hinſichtlich ihrer Terzen. Die joniſche Skala hat die große Terz, und man pflegt ſie darum die

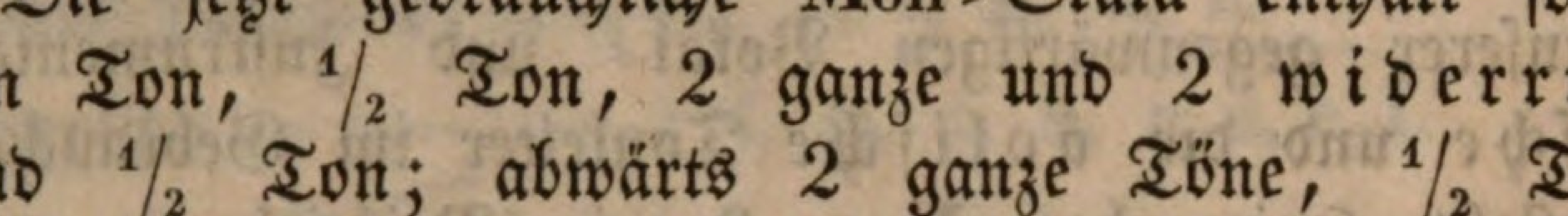
große (Major=) oder harte (Dur=) Skala zu nennen. Die *äoliſche* Skala aber beſitzt die *kleine* Terz, und man heißt ſie darum die *kleine* (Minor=) oder weiche (Moll=) Skala. Dieſe letztere Leiter insbeſondere anbelangend kam es in Gebrauch, den Leitton, wie bei der **Dur**=Skala, von der ſiebenten auf die achte Stufe zu ſetzen, alſo anſtatt: a, h, c, d, e, f, g, a, mittels Erhöhung der Septime: a, h, c, d, e, f, *) gis, a zu nehmen. Da aber auf dieſe Weiſe von f bis gis eine Fortſchreitung in ein übermäßiges Intervall (in einen ganzen und *kleinen* halben Ton) ſich ergibt, die man im ſtrengen Style nicht anwenden ſoll; ſo erhöhte man auch f und ſetzte: a, h, c, d, e, *) fis, gis, a. Hierdurch fällt alſo der Halbton von der fünften auf die ſechste Stufe weg und kommt gleich der **Dur**=Skala von der *ſiebenten* auf die *achte* Stufe. Es beſteht mithin die **Moll**=Skala *aufwärts* aus einem ganzen Tone, einem halben Tone, vier ganzen Tönen und einem halben Tone. *Rückwärts* werden aber die zufällig erhöheten Töne wieder aufgelöst, und die Skala wird rein äoliſch, enthält mithin *zwei* ganze Töne, *einen* halben Ton, *zwei* ganze Töne, einen *halben* und einen ganzen Ton. Darum werden auch die ganzen Töne, die *aufwärts* auf die ſechste und ſiebente Stufe zu ſtehen kommen, *wiederrufliche* genannt. Die jetzt gebräuchliche **Moll**=Skala enthält ſomit aufwärts: 1 ganzen Ton, $^1/_2$ Ton, 2 ganze und 2 *widerrufliche* ganze Töne und $^1/_2$ Ton; abwärts 2 ganze Töne, $^1/_2$ Ton, 2 ganze Töne, $^1/_2$ Ton und 1 ganzen Ton. In der hier beſprochenen **Moll**=Skala folgen ſich die Töne, wie bei der **Dur**=Skala, nach der Ordnung des diatoniſchen Tongeſchlechts; nur in Rückſicht auf ihr Verhältniß zur Tonica ſind ſie verſchieden.

Es iſt ſomit z. B. in der **C=Dur**=Skala auch die **A=Moll**=Skala und in dieſer jene enthalten. Folgendes Beiſpiel macht dieſes anſchaulich.

Dur.

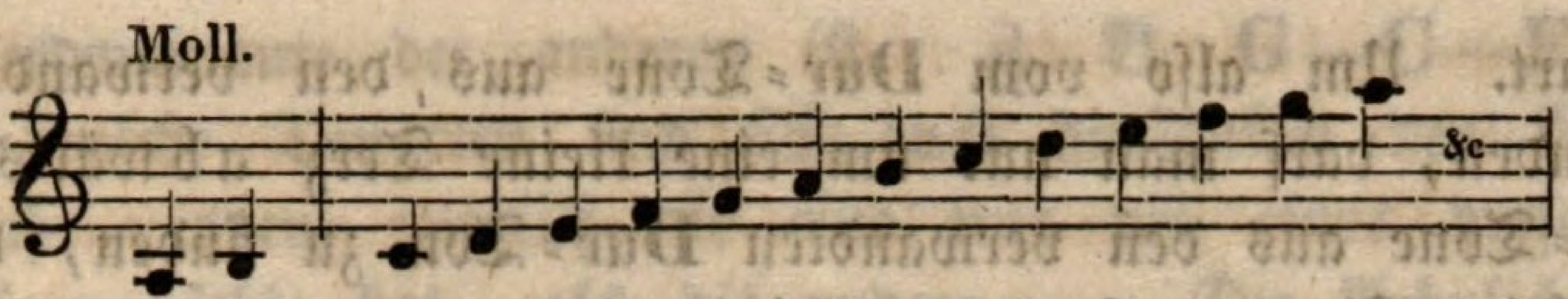


Moll.

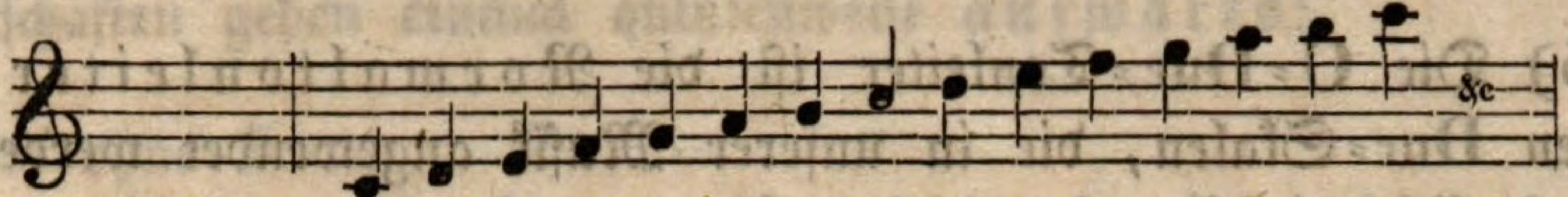


*) Wie ſich ſpäter bei der Akkordenlehre zeigen wird, iſt der A Moll Skala fis ganz leiter=fremd, während gis als leitereigen erſcheinen kann.

Moll.



Dur.



Wie ſich hier zeigt, beginnt die A-Moll-Skala mit der großen ſechsten (abwärts kleinen dritten) Stufe der C-Dur-Skala; die C-Dur-Skala dagegen mit der kleinen dritten (abwärts großen ſechsten) Stufe der A-Moll-Skala.

Es iſt mithin

die	6te	Stufe	der	Dur-Skala	zugleich	die	1te	Stufe	der	Moll-Skala;
〃	7te	〃	〃	〃 〃	〃	〃	2te	〃	〃	〃 〃
〃	8te oder 1te	〃	〃	〃	〃	〃	3te	〃	〃	〃 〃
〃	〃 〃 2te	〃	〃	〃	〃	〃	4te	〃	〃	〃 〃
〃	〃 〃 3te	〃	〃	〃	〃	〃	5te	〃	〃	〃 〃
〃	〃 〃 4te	〃	〃	〃	〃	〃	6te	〃	〃	〃 〃
〃	〃 〃 5te	〃	〃	〃	〃	〃	7te	〃	〃	〃 〃
〃	〃 〃 6te	〃	〃	〃	〃	〃	8te	〃	〃	〃 〃

Umgekehrt iſt

die	1te	Stufe	der	Moll-Skala	zugleich	die	6te	Stufe	von	Dur;
〃	2te	〃	〃	〃 〃	〃	〃	7te	〃	〃	〃
〃	3te	〃	〃	〃 〃	〃	〃	8 oder 1te	〃		〃
〃	4te	〃	〃	〃 〃	〃	〃	2	〃	〃	〃
〃	5te	〃	〃	〃 〃	〃	〃	3	〃	〃	〃
〃	6te	〃	〃	〃 〃	〃	〃	4	〃	〃	〃
〃	7te	〃	〃	〃 〃	〃	〃	5	〃	〃	〃
〃	8te	〃	〃	〃 〃	〃	〃	6	〃	〃	〃

Die C-Dur- und A-Moll-Skala ſind ſich alſo ſehr ähnlich, ſie ſind ſich verwandt.

Aber nicht bloß die C- ſondern jede Dur-Tonleiter hat ihre verwandte Moll-Tonleiter, und nicht bloß A- ſondern jede Moll-Tonleiter hat ihre verwandte Dur-Tonleiter.

Die Tonica jeder Dur-Tonleiter iſt zugleich die kleine Terz der verwandten Moll-Tonleiter und die Tonica jeder Moll-Tonleiter iſt zugleich die Replik der kleinen Terz, d. i. die große Sexte der

Dur-Tonart. Um alſo vom Dur-Tone aus den verwandten Moll-Ton zu finden, darf man nur um eine kleine Terz abwärts und um vom Moll-Tone aus den verwandten Dur-Ton zu finden, darf man nur eine kleine Terz aufwärts zählen.

5) Die C-Dur-Tonleiter iſt die Normaltonleiter für alle übrigen Dur-Skalen, die in unſerer Muſik angewendet werden. Man hat nämlich dieſelbe joniſche Tonverbindung mit derſelben Abwechslung von ganzen und halben Tönen auch auf anderen Tonſtufen nachgebildet; man hat ſie z. B. auch auf G, D, A, E ꝛc. gegründet. Solche ſind transponirte Tonleitern. Um aber von einer anderen Tonica (als von C) aus dieſelben Beſtandtheile der joniſchen Skala zu bekommen, iſt es nothwendig, daß die natürlichen Töne in geringerer oder größerer Anzahl entweder erhöhet oder erniedriget werden. Wird z. B. G als Tonica angenommen, ſo iſt es nothwendig, die ſiebente Stufe f um einen kleinen halben Ton zu erhöhen, und fis zu gebrauchen. Die Verſetzungen der natürlichen Töne, welche für irgend eine Skala nothwendig werden, finden ſich, wenn man die Skala auszählt. Wenn z. B. A als Tonica angenommen wird, ſo zählt man, da 2 ganze Töne, ein halber Ton, 3 ganze Töne und ein halber Ton nothwendig ſind, wie folgt: „Von A bis h iſt 1 ganzer Ton, von h bis (c wäre nur ein halber Ton, man bedarf aber hier eines ganzen Tones, mithin von h bis) cis ein ganzer Ton; von cis bis d ein halber Ton, von d bis e ein ganzer, von e bis fis ein ganzer, von fis bis gis ein ganzer, von gis bis a ein halber Ton." Aus Adur müſſen alſo drei Erhöhungen fis, cis und gis angewendet werden, damit die nöthigen 2 ganzen Töne, ein halber Ton, 3 ganze Töne und ein halber Ton herauskommen. Auf dieſe Weiſe kann unſere Dur-Tonleiter (ſo wollen wir ſie fortan nennen) nicht nur von jedem Stamm-, ſondern auch von jedem abgeleiteten Tone (alſo nicht nur von a, d, e, f ꝛc., ſondern auch von fis, cis, gis ꝛc.) aus aufgeſtellt werden. Hierdurch erhalten wir verſchiedene Dur-Skalen. Die einer ſolchen Skala eigenthümlich angehörigen Töne bilden die Tonart. Unter dieſer verſteht man alſo den Inbegriff derjenigen Töne, die einem Muſikſtücke nach Maßgabe der dazu gewählten Tonica zum Grunde*) liegen.

Die Dur-Tonarten ſind ſich mehr oder weniger ähnlich, mehr oder weniger verwandt. Am ähnlichſten oder verwandteſten ſind ſich zwei Dur-Tonarten, wenn die Tonica der einen zugleich die Ober-

*) Eine genauere Erklärung kann erſt ſpäter folgen.

oder Unterdominante der anderen iſt. Z. B. G—C—F; C—G, C—F. Solche Tonarten ſind ſich auch hinſichtlich der Verſetzungszeichen nahe, indem nämlich die eine nur um eines derſelben mehr oder weniger nöthig hat, als die andere. — Die Aehnlichkeiten oder Verwandtſchaften gehen einmal quintenweiſe aufwärts:

C-Dur ohne Kreuz;
G „ mit fis;
D „ „ fis und cis;
A „ „ fis, cis, gis;
E „ „ fis, cis, gis, dis;
H „ „ fis, cis, gis, dis, ais;
Fis „ „ fis, cis, gis, dis, ais, eis;
Cis „ „ fis, cis, gis, dis, ais, eis, his;
Gis „ „ fisis, cis, gis, dis, ais, eis, his;
Dis „ „ fisis, cisis, gis, dis, ais, eis, his.

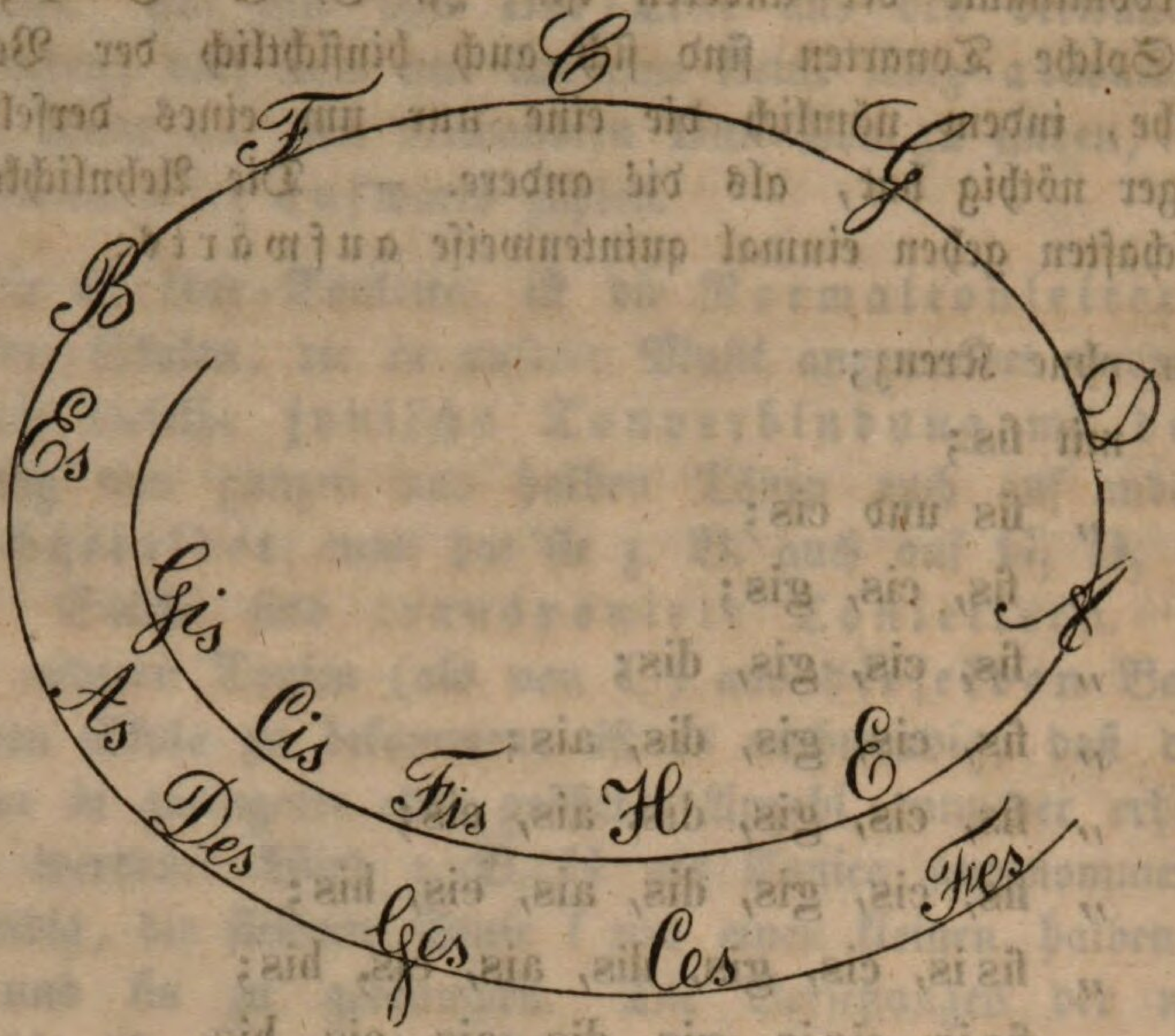
Da jede Tonica zugleich auch als Quinte einer anderen Tonica betrachtet werden kann, ſo gehen die Verwandtſchaften der Tonarten auch quintenweiſe abwärts (oder quartenweiſe aufwärts):

C-Dur ohne B;
F „ mit b;
B „ „ b, es;
Es „ „ b, es, as;
As „ „ b, es, as, des;
Des „ „ b, es, as, des, ges;
Ges „ „ b, es, as, des, ges, ces. *)

Vergleicht man die obigen ſämmtlichen Tonarten miteinander, ſo findet man auch noch, daß die durch ſehr viele Erhöhungszeichen transponirten mit anderen, durch Erniedrigungszeichen transponirten zuſammentreffen, welche von jenen nur enharmoniſch verſchieden ſind. Wie die dießfallſigen Extreme ſich berühren, zeigt folgendes Bild:

---

*) Es iſt ſehr wichtig, daß der Schüler die einer Tonart nahe liegenden anderen Tonarten leicht und ſicher in's Auge faſſen lerne. Man halte ihn darum an, von jedem beliebigen Tone die Ober- und Unterdominante, von jeder Tonart die nächſtverwandten Tonarten anzugeben. Beſonders laſſe man ihn dabei die beiden Fragen wohl unterſcheiden: „Wie „heißt die Quinte von dem gegebenen Tone (z. B. von D)?“ „Von welchem Tone „iſt dagegen der gegebene Ton (z. B. D) die Quinte?“ (g—D, a).



6) Die A-Moll-Tonleiter iſt die *Normaltonleiter* für alle übrigen Moll-Tonarten. — Wie die C-Dur-Tonart A-Moll zur verwandten Moll-Tonart hat, ſo hat *jede* Dur-Tonart ihre verwandte Moll-Tonart, welche, wie oben geſagt worden iſt, die große Sexte aufwärts oder die kleine Terz abwärts zur Tonica nimmt. Alſo:

C-Dur,	A-Moll;	G-Dur,	E-Moll;	D-Dur,	H-Moll;
A „ ,	Fis „ ;	E „ ,	Cis „ ;	H „ ,	Gis „ ;
Fis „ ,	Dis „ ;	Cis „ ,	Ais „ ;	Gis „ ,	Eis „ ;
F „ ,	D „ ;	B „ ,	G „ ;	Es „ ,	C „ ;
As „ ,	F „ ;	Des „ ,	B „ .		

Die bemerkten Moll-Tonarten ſind transponirte, d. i. ſolche, welche der A-Moll-Tonleiter hinſichtlich der Aufeinanderfolge der ganzen und halben Töne nachgebildet ſind. Um aber bei jeder derſelben die weſentliche Stufenfolge der Intervalle richtig wählen zu können, iſt es nöthig, daß ſie wie bei der Dur-Skala ausgezählt werden. Die Moll-Skala beſteht mit Anwendung der widerruflichen Töne aufwärts aus einem ganzen, einem halben Tone, aus zwei ganzen Tönen und zwei widerruflichen ganzen Tönen; abwärts aus zwei ganzen Tönen, aus einem halben Tone, aus zwei ganzen und einem halben und einem ganzen Tone. Dieſe Richtſchnur im Auge behaltend zählt man alſo, um z. B. die H-Moll-Skala aufzuſtellen, wie folgt: „Von H bis cis iſt ein ganzer, von cis bis d ein halber Ton, von d bis e und von e bis fis ſind zwei ganze Töne; von fis bis gis iſt der erſte

und von gis bis ais der zweite widerrufliche Ton; von ais bis h liegt der (letzte) halbe Ton. Zurück: Von H bis a, von a bis g ſind zwei Töne, von G bis fis iſt ein halber Ton, von fis bis e, von e bis d ſind zwei ganze Töne, von d bis cis iſt ein halber Ton, von cis bis h ein ganzer Ton. Hieraus ergibt ſich, daß zu H-Moll zwei weſentliche Erhöhungszeichen, fis und cis, mithin dieſelben erfordert werden, welche die verwandte Ddur-Tonart erheiſcht. Dieſe Aehnlichkeit in Hinſicht der Verſetzungszeichen ergibt ſich auch bei Aufſtellung der übrigen Moll-Tonarten. Bei einer jeden derſelben wird ſich zeigen, daß ſie mit ihrer verwandten Dur-Tonart gleiche Erhöhungen oder Erniedrigungen beſitzt, und daß mithin die Moll-Tonarten mit ihren verwandten Dur-Tonarten in quintenweiſen Verwandtſchaften auf- und abwärts fortſchreiten:

E-Moll	G-Dur	mit	fis;
H „	D „	„	fis, cis;
Fis „	A „	„	fis, cis, gis;
Cis „	E „	„	fis, cis, gis, dis;
Gis „	H „	„	fis, cis, gis, dis, ais ꝛc. *)
D „	F „	„	b;
G „	B „	„	b, es;
C „	Es „	„	b, es, as;
F „	As „	„	b, es, as, des ꝛc. *)

Da die ganzen und halben Töne einer transponirten Tonart unter ſich in denſelben Verhältniſſen ſtehen, wie die der Normaltonleiter, ſo ſind ſie auch wie dieſe diatoniſch. Die in einer Skala vorkommenden erhöheten oder erniedrigten Töne ſind darum nur im Verhältniſſe zu denjenigen Tönen chromatiſch, von denen ſie hergeleitet ſind. Diatoniſch z. B. ſind in der Adur-Skala die Töne a, h, cis, d, e, fis, gis, wie in der Cdur-Skala die Töne: c, d, e, f, g, a, h. — Cis, fis und gis können in dieſer Skala nur im Verhältniſſe zu c, f und g abgeleitete, chromatiſche Töne genannt werden.

7) Die chromatiſche Skala kann von jedem beliebigen Tone aus aufgeſtellt werden und bleibt hinſichtlich ihrer Fortſchreitung dieſelbe. Z. B.

Mit Kreuzen:

c, cis, d, dis, e, f, fis, g, gis, a, ais, h.
d, dis, e, f, fis, g, gis, a, ais, h, c, cis, d.
e, f, fis, g, gis, a, ais, h, c, cis, d, dis, e u. ſ. w.

*) Die übrigen Moll- und Dur-Tonarten mit Kreuzen und Been kann ſich der Schüler ſelbſt zuſammenſtellen.

Mit Been:

c, des, d, es, e, f, ges, g, as, a, b, h, c.
d, es, e, f, ges, g, as, a, b, h, c, des, d.
es, e, f, ges, g, as, a, b, h, c, des, d, es.

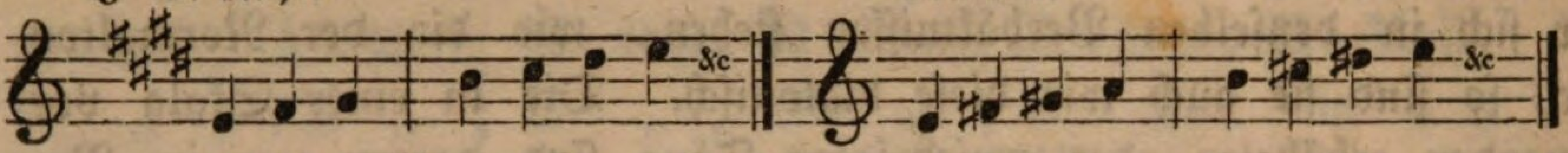
Dieſe Skalen bilden keine Tonarten und werden in dieſen nur hier und da und übergangsweiſe (unter Begleitung chromatiſcher Akkorde) gebraucht.

Bemerkungen über die praktiſche Behandlung der Skalen.

1) Es iſt von großer Wichtigkeit, daß der Schüler ſich mit den Dur- und Moll-Skalen vollkommen vertraut mache. Um es dahin zu bringen, laſſe man jede Dur- und Moll-Skala

a) von dem Schüler, wie oben gezeigt worden iſt, auszählen,
b) jede als ſtille Beſchäftigung in Noten zu wenigſtens zwei Oktaven aufſetzen,
c) oft auswendig herſagen und vom Blatte bis zur Fertigkeit und Geläufigkeit abſpielen. Bei dem Aufſetzen der Skalen iſt es gut, und es erhält die fortgeſetzte Aufmerkſamkeit des Schülers, wenn man die zu einer Skala nothwendigen Verſetzungszeichen derſelben nicht vorausſetzt, ſondern wenn man jedes Zeichen einzeln der betreffenden Note beifügen läßt.

Z. B. Nicht: Sondern:



Am Ende der Skala können die nothwendig gewordenen Verſetzungszeichen gleichſam als Reſultat des Auszählens zuſammengeſtellt werden.

2) Die Fingerordnung, welche der Schüler beim Spielen der Skalen einzuhalten hat, laſſe man von demſelben gleichfalls jeder Skala beiſetzen. Die Anhaltspunkte oder Regeln, welche ihm dießfalls gegeben werden können, möchten etwa folgende ſein:

a) Fingerordnung für die Dur-Skalen:

Bei den Skalen, deren Grundtöne Untertaſten ſind (bei c, g, d, a, e, h) kommt der Daumen a) der rechten Hand auf je die erſte und vierte Stufe und b) der linken Hand auf je die fünfte und achte Stufe. In der H-Skala kommt der Daumen der linken Hand — damit er nicht auf eine Obertaſte fällt — auf die vierte und achte Stufe; in der F-Skala kommt der Daumen der rechten Hand aus demſelben Grunde auf die erſte und fünfte Stufe.

Bei jenen Skalen, in welchen der Daumen der rechten Hand auf die erſte und vierte Stufe zu ſetzen iſt, muß, wenn abwärts geſpielt wird, unter oder während der Oktave mit dem dritten, nach der Oktave, d. i. beim Beginne der zweiten abwärts mit dem vierten Finger vorgeſetzt werden. Wenn der Daumen der linken Hand auf die fünfte und achte Stufe kommen ſoll, ſo muß, aufwärts geſpielt, unter der Oktave mit dem dritten, nach der Oktave mit dem vierten Finger vorgeſetzt werden.

In der Fis- und der Cis-Skala kommen die Daumen der rechten und linken Hand auf die Untertaſten, die in dieſen Skalen vorkommen. In den Bee-Skalen, deren Grundtöne Obertaſten ſind (B, Es, As, Des), kommt der Daumen der rechten Hand auf die C- und auf die F-Stufe und der Daumen der linken Hand auf die dritte und ſiebente Stufe.

b) Fingerordnung für die Moll-Skalen:

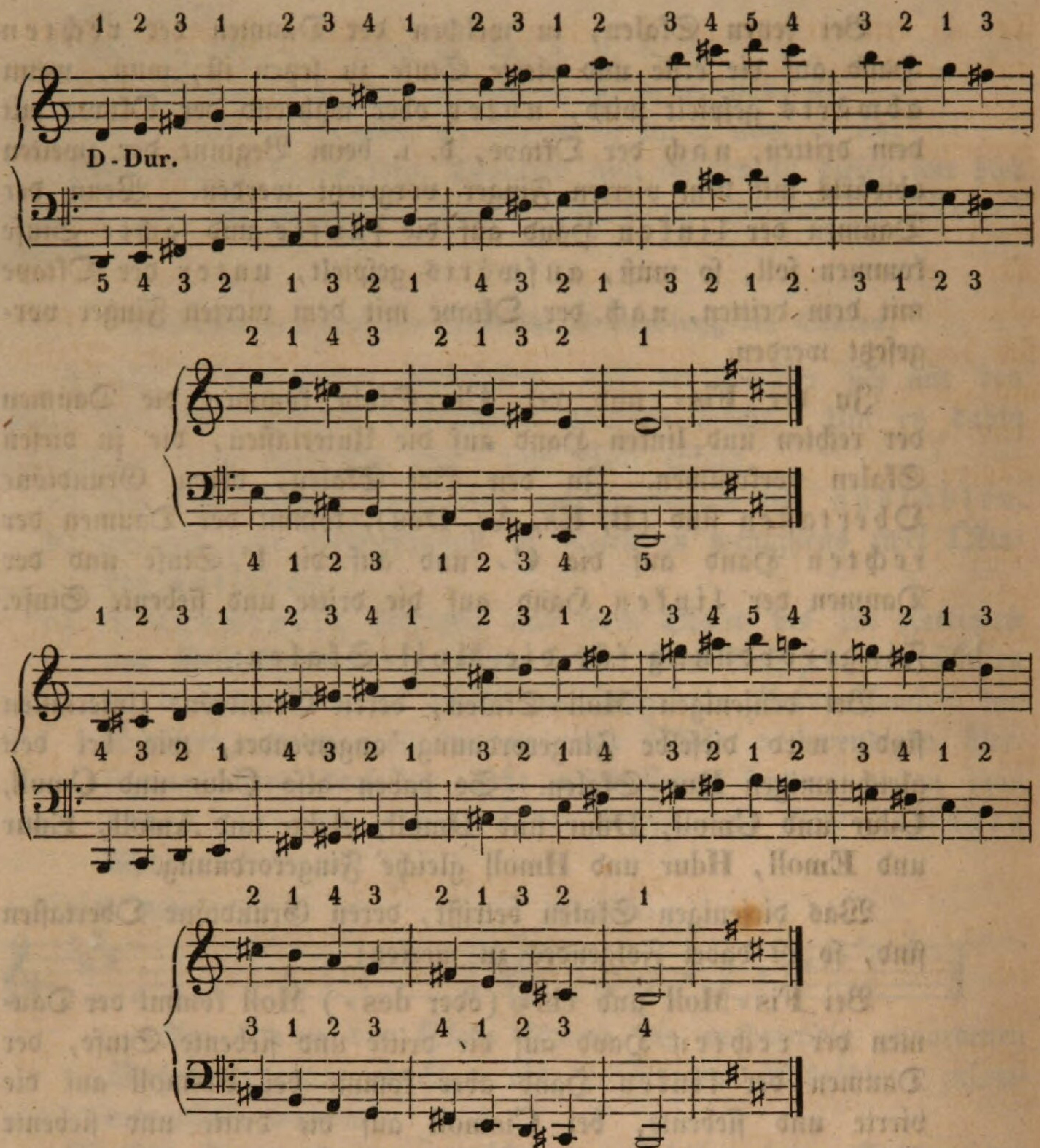
Bei denjenigen Moll-Skalen, deren Grundtöne Untertaſten ſind, wird dieſelbe Fingerordnung angewendet, wie bei den gleichnamigen Dur-Skalen. So haben alſo Cdur und Cmoll, Gdur und Gmoll, Ddur und Dmoll, Adur und Amoll, Edur und Emoll, Hdur und Hmoll gleiche Fingerordnung.

Was diejenigen Skalen betrifft, deren Grundtöne Obertaſten ſind, ſo iſt dabei Folgendes zu merken:

Bei Fis-Moll und cis- (oder des-) Moll kommt der Daumen der rechten Hand auf die dritte und ſiebente Stufe, der Daumen der linken Hand aber kommt bei Fismoll auf die vierte und ſiebente, bei Cismoll auf die dritte und ſiebente Stufe.

Bei Gis- (oder As-) Moll kommt der Daumen der rechten Hand auf die dritte und ſechste, der Daumen der linken Hand aufwärts auf die dritte und ſiebente, abwärts auf die ſechste und dritte Stufe. Bei Dis- (oder Es-) Moll iſt der Daumen ſowohl der rechten als linken Hand auf die zweite und ſechste Stufe zu ſetzen. Bei Bmoll muß der Daumen der rechten Hand auf die zweite und fünfte, der Daumen der linken Hand aufwärts auf die zweite und ſechste, abwärts auf die fünfte und zweite Stufe gebracht werden.

Mit den nöthigen Verſetzungszeichen und der Fingerordnung ausgeſtattet, ſollen von dem Schüler alle Dur- und Moll-Skalen aufgeſtellt werden. Hierfür nur folgendes Beiſpiel:



Wenn man nicht die vollſtändige Fingerordnung, ſondern nur das Einſetzen des Daumens (mit 1) bezeichnen laſſen will, ſo mag auch dieſes vielleicht hinreichen.

Sehr zu empfehlen aber iſt, daß man, das Spielen der Skalen ſelbſt anbelangend, den Schüler anhält, eine und dieſelbe Skala 20—30 Mal nacheinander und bald in halben, bald in Vierteln=, bald in Achtelnnoten zu ſpielen.

3) Wie ſchon oben bei Nro. 4 erinnert worden iſt kann ein und derſelbe Ton bei einer Skala auch als ein Beſtandtheil anderer Skalen betrachtet werden. Im Verfolge der hier zuletzt bezeichneten Uebungen iſt dieſes manchem Schüler noch augenfälliger geworden.

Nun ſoll der Schüler dießfalls auch zum klaren Bewußtſein kommen. Er ſoll beobachten und einſehen lernen, daß ein und derſelbe

Ton in den verſchiedenen Tonleitern in verſchiedenen Intervall-Beziehungen erſcheint, daß z. B. A nicht nur als Tonica, ſondern auch als große Terz von F, als kleine Terz von Fis, als Quarte von E ꝛc. vorkommt. Um den Schüler hierin zu üben, ſetze man irgend einen Ton feſt (z. B. D) und fordere den Lehrling auf, zu beſtimmen, in welcher Skala dieſer Ton als große Secunde, als (große oder kleine) Terz, reine Quarte ꝛc. vorkommt. Wie mit D, ſo verfahre man mit allen übrigen Stamm- und abgeleiteten Tönen. Nach und nach wird ſich herausſtellen, daß jeder beliebige Ton (z. B. G) in den Skalen als große Secunde, als große und kleine Terz, als reine Quarte, reine Quinte, große und kleine Sexte und als große (in den Moll-Skalen auch als kleine) Septime erſcheinen kann.

Endlich verlange man zu beſtimmen, in welchen Skalen ein gegebener Ton nicht vorkommen kann. Um dieſe Uebung zu erleichtern, gebe man einen Ton z. B. cis an, und frage den Schüler, ob dieſer Ton denn auch in B-, in der Es- oder As- oder Des-Skala vorkommen kann.

Iſt ein Schüler in der Lehre von den Intervallen und den Skalen feſt begründet, ſo hat man mit ihm in der Akkordenlehre nur halbe Arbeit.

§. 9.

Von den Akkorden.

1) In der Muſik hat man außer dem Rhythmus auch Melodie und Harmonie zu unterſcheiden. Unter Melodie verſteht man eine Reihe verſchiedener Töne, welche einen Geſang bilden, d. i. einen muſikaliſchen Gedanken ausdrücken. Die Elemente hierzu liefern die Skalen und Intervalle.

Wird ein Geſang mittels Akkorde begleitet, oder wird durch dieſe allein ein muſikaliſcher Satz, eine Figur ausgedrückt, ſo nennet man dieſes Harmonie.

Dieſe beſteht alſo aus Akkorden. Darunter verſteht man einen Zuſammenklang von mehreren Tönen. — Der tiefſte Ton eines Akkordes heißt Baßton, auch oft Grundton, die höheren Töne ſind Intervalle des erſteren.

Die Zahl der in der Muſik vorkommenden Akkorde oder Zuſammenklänge iſt ſehr groß. Um ſie aber leichter überſehen und behandeln zu können, hat man ſie in Klaſſen geordnet und zwar:

a) In diatoniſche, und

b) in chromatiſche Akkorde.

Jede dieſer beiden Klaſſen zerfällt wieder in Stamm- und abgeleitete Akkorde.

2) Diatoniſche Akkorde ſind ſolche, deren Beſtandtheile in der diatoniſchen (Dur- oder Moll-) Skala einer Tonart gegründet ſind, d. i. wozu man keinen anderen Hauptton und keine anderen Intervalle nimmt, als nur ſolche, welche die Skala einer Tonart darbietet. (Wer z. B. auf den verſchiedenen Stufen der Gdur-Tonart zu den vorkommenden Akkorden keine anderen Intervalle als: g, a, h, c, d, e, fis nimmt, hat diatoniſche Akkorde geſpielt. Im Verfolge wird ſich dieſes deutlich machen.)

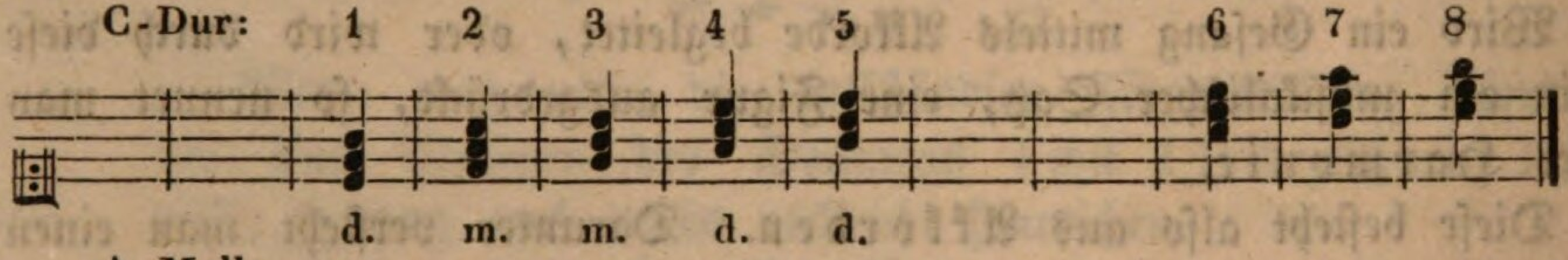
Die diatoniſchen Akkorde werden eingetheilt a) in Stamm- und b) in abgeleitete Akkorde. Stammakkorde ſind ſolche, aus welchen die abgeleiteten gebildet werden. Es ſind deren zwei angenommen worden: Der Dreiklang und der Vierklang oder Septimen-Akkord.

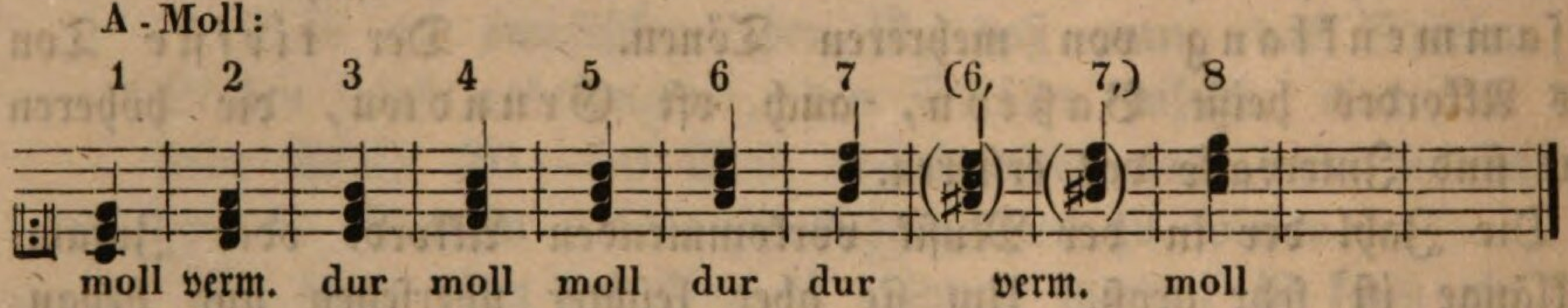
§. 10.

Der Dreiklang.

1) Der Dreiklang iſt die Verbindung eines Tones mit ſeiner Terz und Quinte. Um ihn vierſtimmig zu machen, wird dazu die Oktave als Verſtärkung genommen. Der tiefſte Ton wird (wie bei allen Stammakkorden) Haupt- oder Stammton genannt. Die Terz iſt entweder groß oder klein und die Quinte entweder rein oder vermindert, je nachdem ſie die Tonart darbietet.

Der Dreiklang mit der großen Terz und reinen Quinte wird der Dur- oder harte, der mit der kleinen Terz und reinen Quinte der Moll- oder weiche und der mit der kleinen Terz und verminderten Quinte der verminderte Dreiklang genannt. — Auf jeder Stufe einer jeden Dur- oder Moll-Scala kann ein diatoniſcher Dreiklang vorkommen, wie z. B. in Cdur und Amoll:





Dreierlei diatoniſche Dreiklänge ſind es alſo, die auf den verſchiedenen Stufen einer Dur- oder Moll-Tonart vorkommen können, der harte oder Dur-Dreiklang, der weiche oder Moll-Dreiklang und der verminderte Dreiklang. Der erſte hat, wie man ſich gewöhnlich auszudrücken pflegt, ſeinen Sitz in der Dur-Skala auf

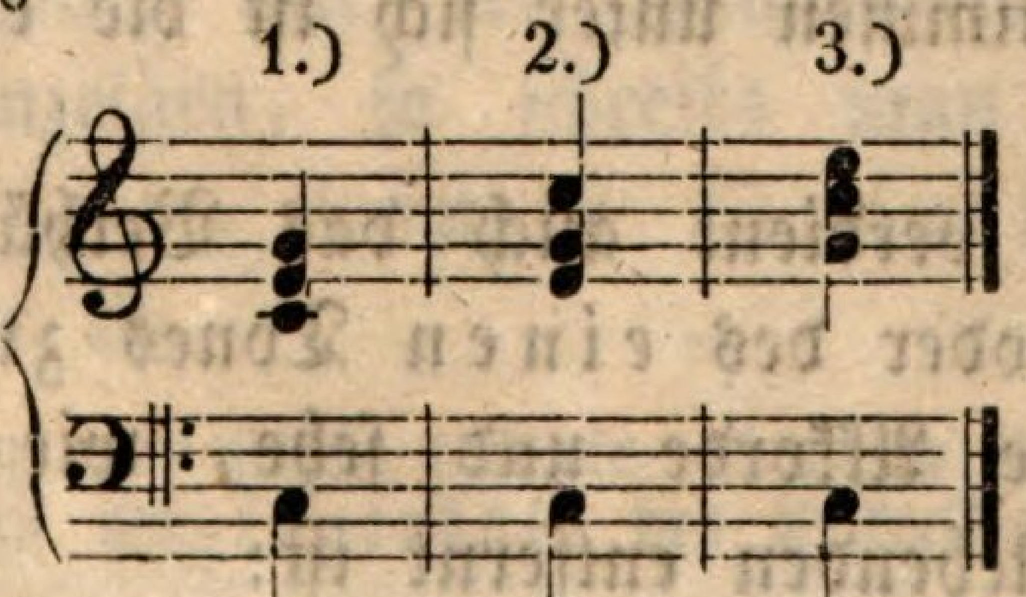
der *erſten*, *vierten*, *fünften* und *achten* Stufe, und in der Moll-Skala, wenn ſie aufwärts mit den widerruflichen Tönen gebraucht werden, nur auf der *dritten* Stufe; wird ſie aber ohne widerrufliche Töne, d. i. auf- wie abwärts behandelt, ſo hat der Dur-Dreiklang ſeinen Sitz auf der *dritten*, *ſechsten* und *ſiebenten* Stufe; die fünfte Stufe hat nur dann den Dur-Dreiklang, wenn er Schluß-Akkord iſt. Der *Moll-Dreiklang* hat ſeinen Sitz in der Dur-Skala auf der zweiten, dritten und ſechsten und in der Moll-Skala auf der *erſten*, *vierten*, *fünften* (wenn dieſe nicht den Schluß-Akkord gibt) und auf der *achten* Stufe. Der *verminderte Dreiklang* hat ſeinen Sitz in der Dur-Skala auf der ſiebenten und in der Moll-Skala mit den widerruflichen Tönen auf der zweiten, ſechsten und ſiebenten, ohne widerrufliche Töne auf der zweiten Stufe allein.

Wenn man ſich nur an die *Namen* der Klangſtufen einer Dur- und der einſchlägigen Moll-Skala halten will, ſo ſind die Akkorde auf denſelben ſowohl in Dur als Moll die nämlichen. So kommen z. B. in der Cdur- und in der Amoll-Skala die Klangſtufen-Namen c, d, e, f vor, und es erhält c den Dur-, d und e den Moll- und f den Dur-Dreiklang, nur daß dieſe Klangſtufen in Cdur den erſten, zweiten, dritten und vierten, in Amoll aber den dritten, vierten, fünften und ſechsten Platz einnehmen.

2) Der Dreiklang auf der erſten Stufe einer Dur- und Moll-Tonart heißt der *Tonica-Dreiklang*, der auf der *fünften* der *Ober-* und der auf der *vierten* Stufe der *Unter-Dominanten-Dreiklang*.

Der Dreiklang auf der ſechsten Stufe iſt ſehr oft Neben-Akkord für die Tonica, der auf der zweiten Stufe Neben-Akkord für die *Unter-* und der auf der dritten Stufe Neben-Akkord für die Ober-Dominante. Es ſind alſo die Dreiklänge auf der erſten (achten), vierten und fünften Stufe Haupt- und die übrigen Neben-Dreiklänge.

3) Wenn man ſich die Dreiklänge unter die vier Naturſtimmen vertheilt denkt, ſo nimmt man an, daß der Hauptton dem Baſſe, die nächſtobere Stimme — oder die unterſte mit der Rechten geſpielt — dem Tenore, die nächſte — mittlere — dem Alte und die höchſte dem Diskante angehören, z. B.

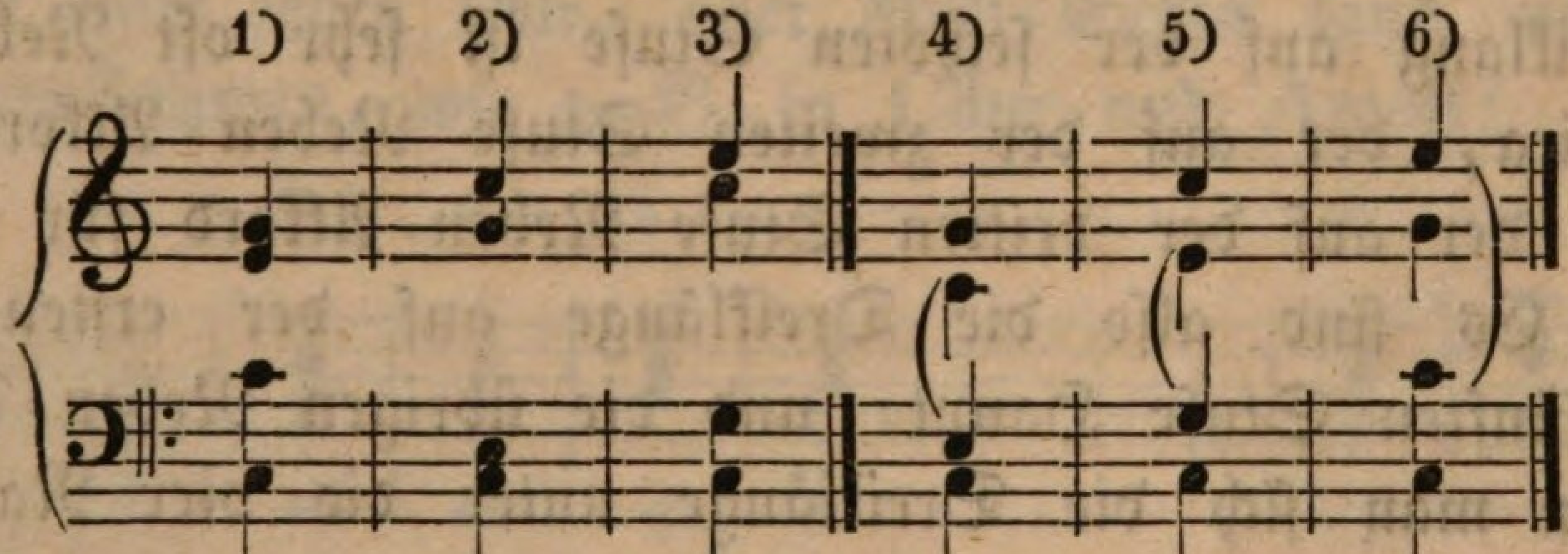


Im Beiſpiel 1 enthält der Baß c, der Tenor die Oktave c, der Alt die Terz e, und der Diskant die Quinte g.

Im Beiſpiele 2 hat der Tenor die Terz e, der Alt die Quinte g, und der Diskant die Oktave c.

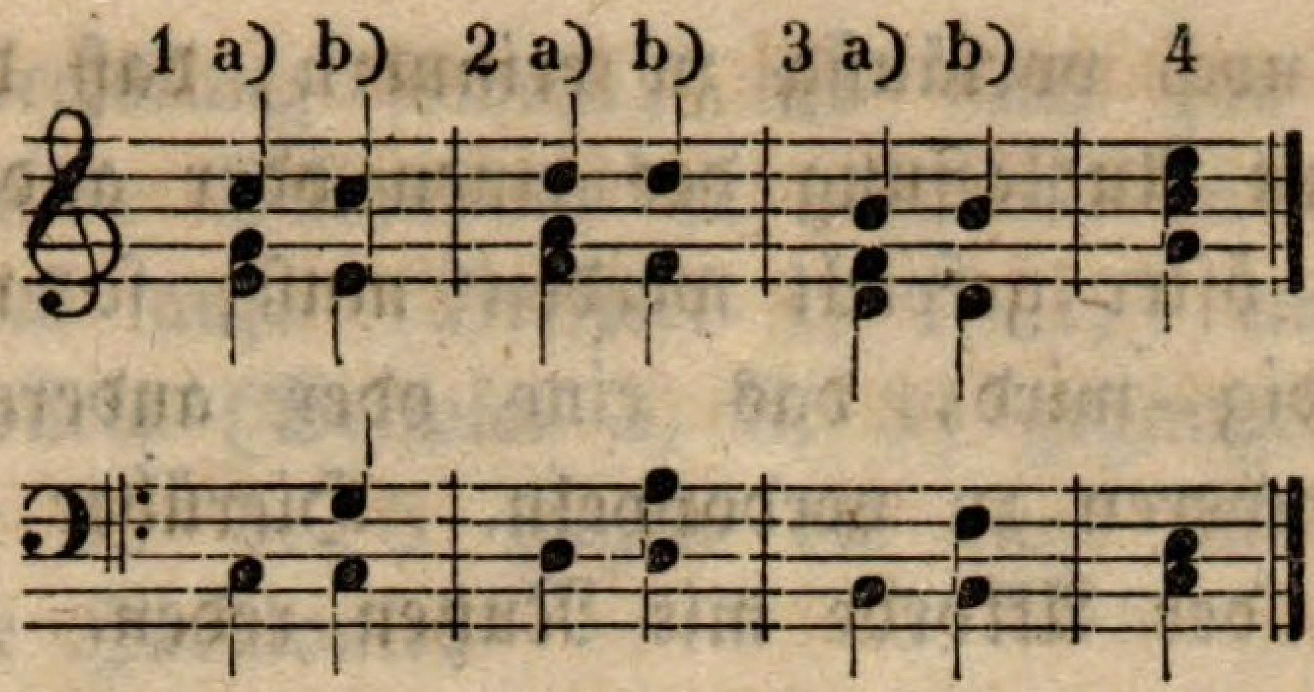
Im Beiſpiele 3 enthält der Tenor die Quinte g, der Alt die Oktave c, der Diskant die Terz (Decime) e. — Von der Oberſtimme — dem Diskante — enthalten auch die Lagen dieſer Akkorde ihre Namen. Liegt die Quinte im Diskante, wie bei 1, ſo iſt das die Quintlage; liegt die Oktave im Diskante, wie bei 2, ſo nennt man dieſes die Oktavlage; enthält der Diskant die Terz wie bei 3, ſo iſt dieß die Terzlage. In dieſe drei Lagen kann jeder Dreiklang geſetzt werden.

4) Außer dieſer Verſchiedenheit der Lage gibt es noch eine andere, welche ſich auf die kleinere und größere Entfernung der Intervalle bezieht. Wenn nämlich die Intervalle, wie oben bei Nro. 1, 2, 3, nach der Ordnung und ſo nahe beiſammenliegen, daß zwiſchen ihnen nirgends ein zum Akkorde gehöriges Intervall Platz findet; ſo iſt dieſes die enge oder geſchloſſene Lage. Wird aber die obere (nach der engen Harmonie für den Alt berechnete) Mittelſtimme abwärts, alſo für den Tenor geſetzt, ſo, daß zwei Noten für die rechte und zwei für die linke Hand zu ſpielen kommen, ſo nennet man das die getheilte oder offene Lage der Harmonie. Siehe unten Beiſpiel 4, 5, 6. Man kann allerdings, wie unten Beiſpiel 1, 2, 3, von einem in enger Harmonie gegebenen Akkorde die tiefe Mittelſtimme auch mit der linken Hand ſpielen; allein dieß gibt noch nicht eine offene Lage.



In den Beiſpielen 4, 5, 6 iſt die Mittel=, d. i. die in enger Harmonie den Alt treffende Stimme mit dem Grundtone für die linke Hand vereint worden. Dieſe getheilte Lage, d. i. das Auswechſeln der beiden Mittelſtimmen unter ſich iſt die eigentliche getheilte Harmonie=Lage.

5) Aufmerkſamkeit verdient auch das Verhältniß der Töne eines Dreiklanges unter ſich oder des einen Tones zum anderen aufwärts. Man betrachte folgende Akkorde und ſehe, wie weit jedes Intervall von jedem unter ihm ſtehenden entfernt iſt:



Jeder dieſer Akkorde enthält vom Grundtone aus eine Terz, Quinte und Oktave. Wenn aber die Quinte im Verhältniſſe zur Terz ab- und zur Oktave und Terz oder Decime aufwärts (Beiſpiel 4), eben ſo auch die Terz zur Quinte und Oktave aufwärts in das Aug gefaßt werden; ſo ergeben ſich folgende Intervallen-Verhältniſſe: a) Von der Terz bis zur Quinte (gezählt) ergibt ſich eine Terz, bis zur Oktave eine Sexte. b) Von der Quinte bis zur Oktave erſcheint eine Quarte, bis zur Oberterz eine Sexte.

Mithin verhalten ſich die Intervalle eines Dreiklanges unter ſich wie zwei Terzen und eine Quarte. Dieſe Intervalle ſind aber wieder verſchieden, wie die Dreiklänge ſelbſt.

Die Beſtandtheile des Dur-Dreiklanges verhalten ſich unter ſich (Beiſpiel 1, a) wie eine große und eine kleine Terz und eine reine Quarte. Die des Moll-Dreiklanges (Beiſpiel 2, a) geben eine kleine und große Terz und eine reine Quarte und die des verminderten Dreiklanges zeigen zwei kleine Terzen und eine übermäßige Quarte. Von der großen Terz bis zur Oktave (Beiſpiel 1, b) weiſet ſich eine kleine und von der kleinen Terz bis zur Oktave (Beiſpiel 2, b; 3, b) eine große Sexte. Von der reinen Quinte bis zur großen Oberterz iſt eine große, bis zur kleinen Oberterz eine kleine Sexte. Von der verminderten Quinte bis zur großen Oberterz ergibt ſich ebenfalls eine große Sexte. Namentlich ſind es die Sexten- und Quinten d. i. weiteren Verhältniſſe der Intervalle, die in der geſprengten Harmonie (ſiehe Beiſpiel 1, b; 2, b; 3, b) hervortreten und den Akkord *) verſchönern.

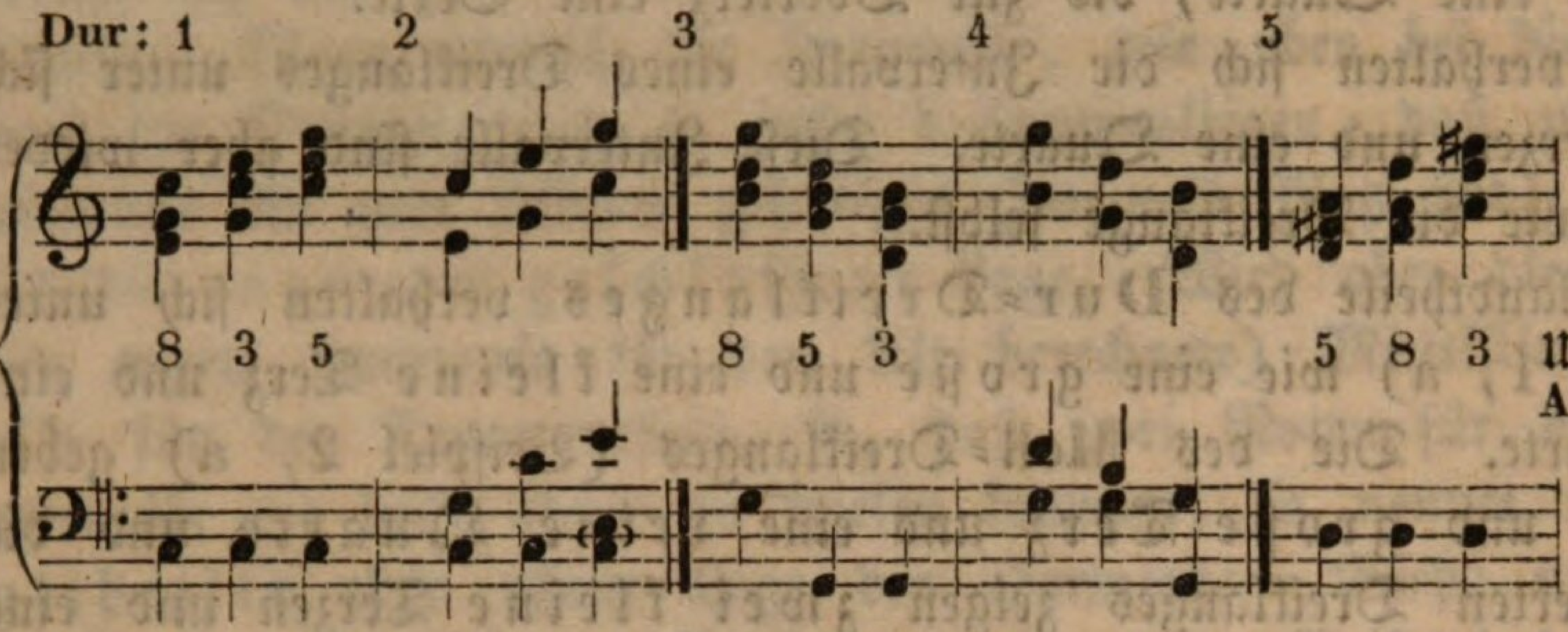
Der Dreiklang wird entweder mit 3 oder mit 5 oder 8 bezeichnet, oder auch es ſteht die Baßnote, wozu der Dreiklang genommen werden ſoll, ganz ohne Bezeichnung. Die Verſetzungszeichen ♯, +, ♮, ♭, gehen die Terz allein an. Will man jedoch, was man von den Anfängern verlangen ſoll, mit der Intervallen-Bezeichnung auch die Stimmenlage anzeigen, ſo ſchreibt man über die Baßnote 3, wenn die Terzlage, 5, wenn die Quintlage und 8, wenn die Oktavlage gemeint iſt.

*) Es verſteht ſich übrigens von ſelbſt, daß die rechte und linke Hand nie zu weit von einander abſtehen, ſondern nur innerhalb des Umkreiſes der menſchlichen Stimmen ſich bewegen ſollen.

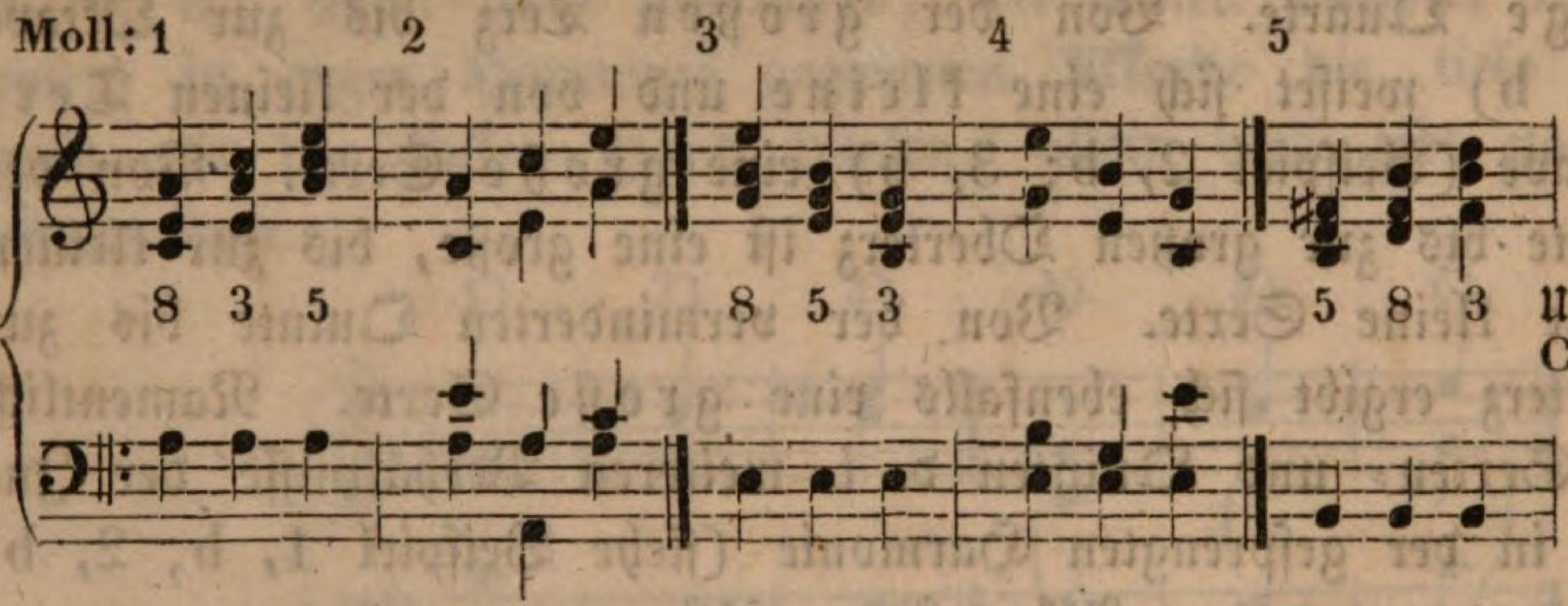
6) Endlich iſt noch vorläufig zu erinnern, daß der Dreiklang auch dreiſtimmig, alſo mit Auslaſſung des einen oder andern Intervalls geſpielt werden kann, öfter geſpielt werden muß; ſo wie auch, daß es manchmal nothwendig wird, das eine oder andere Intervall gegen Weglaſſung eines anderen zu verdoppeln. Hierüber läßt ſich erſt bei der **Verbindung** der Akkorde mit Nutzen reden.

Bemerkung über das praktiſche Verfahren.

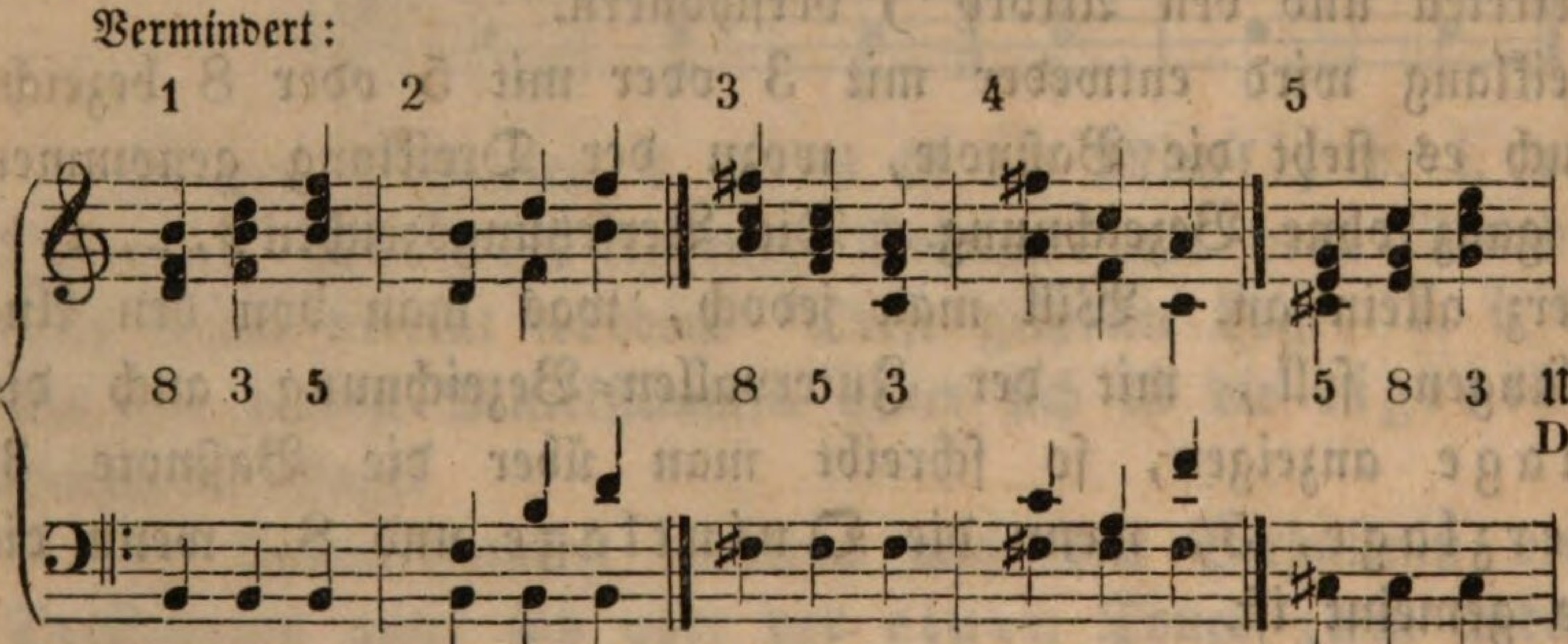
1) Der Schüler werde geübt im **Aufſtellen** und **Spielen** aller (Dur-, Moll- und verminderten) Dreiklänge, ſowohl in enger, als geſprengter Harmonie. Die Aufeinanderfolge der Akkorde ſoll a, die drei Stimmlagen und b die quintenweiſe Verwandſchaft aufwärts bezeichnen. Die Dreiklänge ſollen auch mit Ziffern und zwar nach der **Stimmenlage** bezeichnet werden. Z. B.



Und ſo weiter aus A-, E-, H- ꝛc. Dur.



U. ſ. w. aus Fis-, Cis-, Gis- ꝛc. Moll.



U. ſ. w. aus Gis, Dis ꝛc. vermindert.

Die Ziffer 3, 5, 8 über den Baßnoten zeigen die Lagen (Terzlage, Quintlage ꝛc.) an, in denen die Akkorde genommen werden

ſollen. Zur Abwechslung ſowohl, als auch zur Gewöhnung, ſtets die nächſtliegende Stimmlage zu nehmen, dient es, wenn in dem einen Tone dreimal auf- (Beiſpiel 1, 1, 1,) und in dem nächſten Tone dreimal abwärts (Beiſpiel 3, 3, 3) gegangen wird.

Die Beiſpiele 1, 3, 5 zeigen die enge und die Beiſpiele 2, 4 zeigen die getheilte Harmonie.

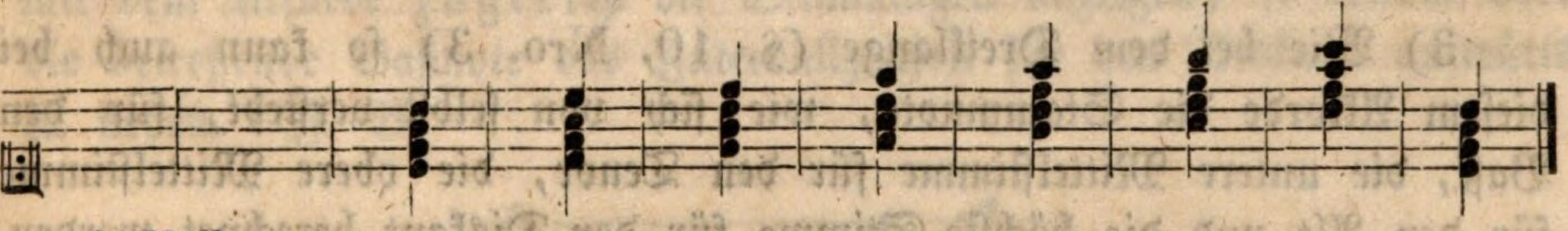
§. 11.

Der Vierklang.

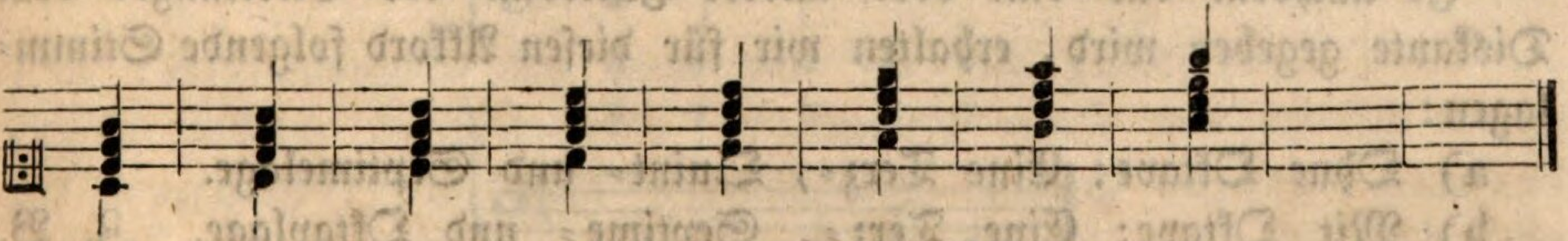
1) Der Vierklang iſt die Verbindung eines Tones mit ſeiner Terz, Quinte und Septime. Der tiefſte Ton heißt Stammton. Der Vierklang kann auf einer jeden Stufe einer Dur- und Moll-Tonart vorkommen. Wenn dazu ſtets nur ſolche Intervalle (eine ſolche Terz, eine ſolche Quinte und Septime) genommen werden, welche die Tonart gewährt, dann ſind ſie diatoniſche, ſkalaeigene Vierklänge. Die Terz erſcheint dabei entweder groß oder klein, die Quinte entweder rein oder vermindert und die Septime entweder groß oder klein.

Die Intervalle des Vierklanges verhalten ſich unter ſich, wie drei Terzen; denn vom Grundtone aus bis zur Terz iſt die erſte, von der Terz bis zur Quinte iſt die zweite und von der Quinte bis zur Septime iſt die dritte Terz. Folgendes Beiſpiel zeigt nicht nur dieſes, ſondern auch noch, wie vielerlei Vierklänge in einer Tonart vorkommen können.

C-Dur: 1 2 3 4 5 6 7 8 u. 1



A-Moll: 1 2 3 4 5 6 7 8 u. 1



Es weiſen ſich alſo vier verſchiedene Vierklänge und zwar:

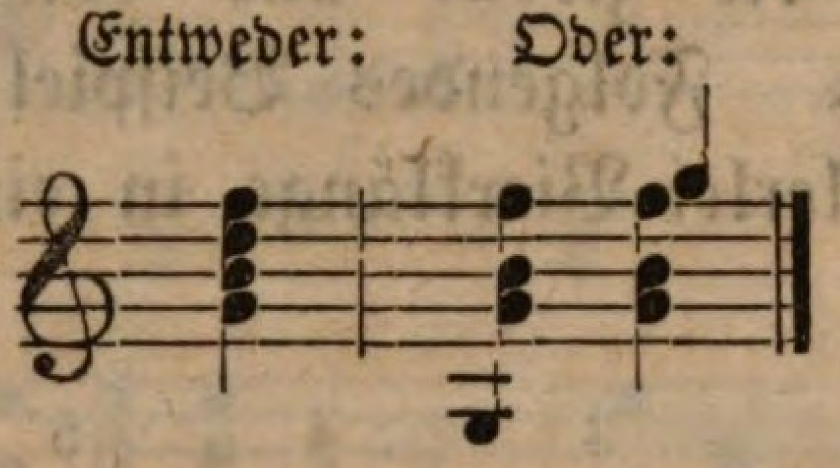
a) Ein Vierklang mit einer großen Terz, einer reinen Quinte und einer großen Septime, oder (nach den Verhältniſſen dieſer Intervalle unter ſich) mit einer großen, kleinen und großen Terz. Er hat ſeinen Sitz auf der erſten und vierten Stufe einer jeden Dur-Tonart, ſo wie auf jeder dritten und ſechsten, einer jeden Moll-Tonart.

b) Ein Vierklang mit der kleinen Terz, reinen Quinte und kleinen Septime, oder mit einer kleinen, großen und kleinen Terz und kann vorkommen auf der zweiten, dritten und ſechsten Stufe der Dur- und auf der vierten, fünften und achten Stufe der Moll-Tonart.

c) Ein Vierklang mit einer kleinen Terz, verminderten Quinte und kleinen Septime, oder mit zwei kleinen und einer großen Terz, welcher auf der ſiebenten der Dur- und auf der zweiten der Moll-Tonart ſeinen Sitz hat. Endlich

d) ein Vierklang mit der großen Terz, der reinen Quinte und kleinen Septime, oder mit einer großen Terz und zwei kleinen Terzen. Er hat ſeinen Sitz auf der fünften Stufe einer jeden Dur-Tonart; er kann aber auch auf der kleinen ſiebenten und auf der fünften Stufe (als Schluß-Akkord) einer Moll-Tonart vorkommen. Dieſer Vierklang iſt, wie ſpäter gezeigt werden wird, der wichtigſte unter allen Vierklängen und wird gewöhnlich Ober-Dominanten-Vierklang, oder Dominanten-Septimen-Akkord genannt.

2) Der Vierklang kann auch mit Oktave genommen werden, und es bleibt dann oft die Quinte dagegen weg. Z. B.

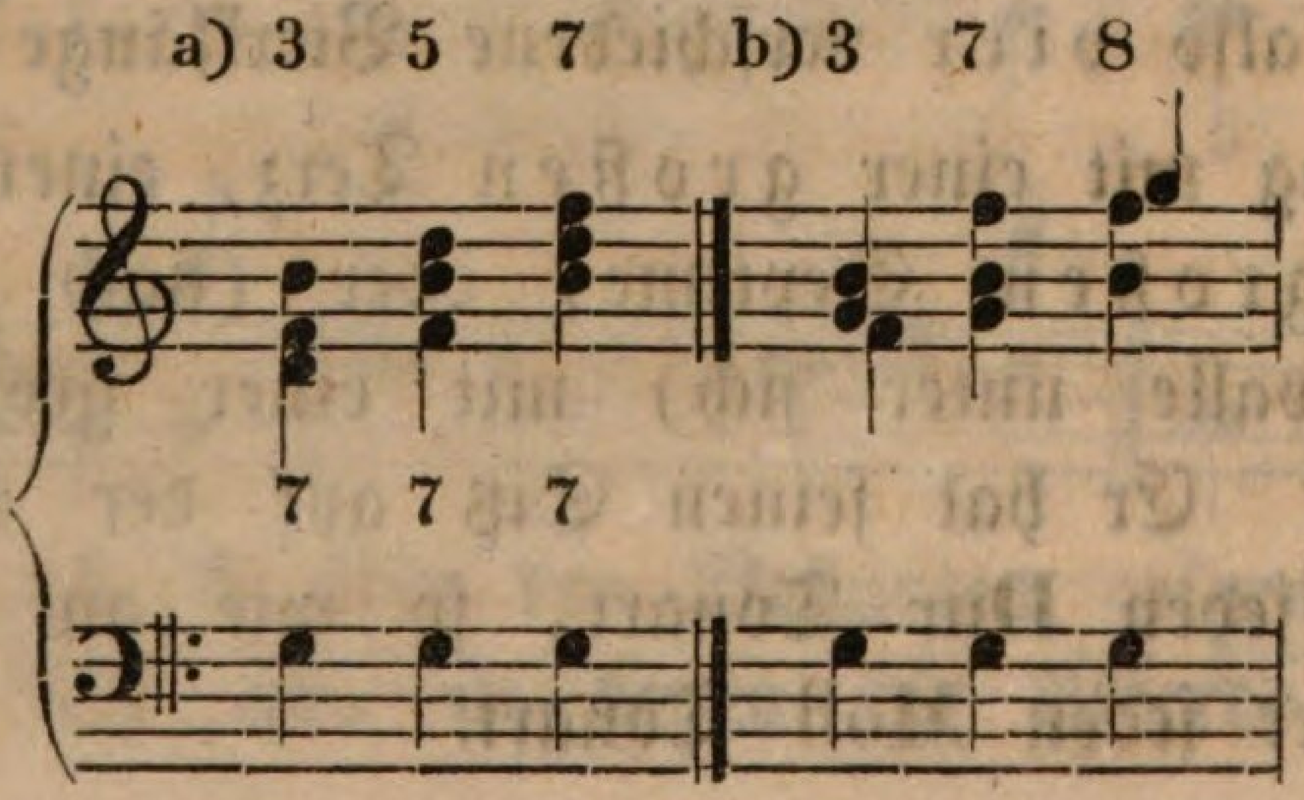


3) Wie bei dem Dreiklange (§. 10, Nro. 3) ſo kann auch bei dieſem Akkorde die Stammnote, wie ſich von ſelbſt verſteht, für den Baß, die untere Mittelſtimme für den Tenor, die obere Mittelſtimme für den Alt und die höchſte Stimme für den Diskant berechnet werden.

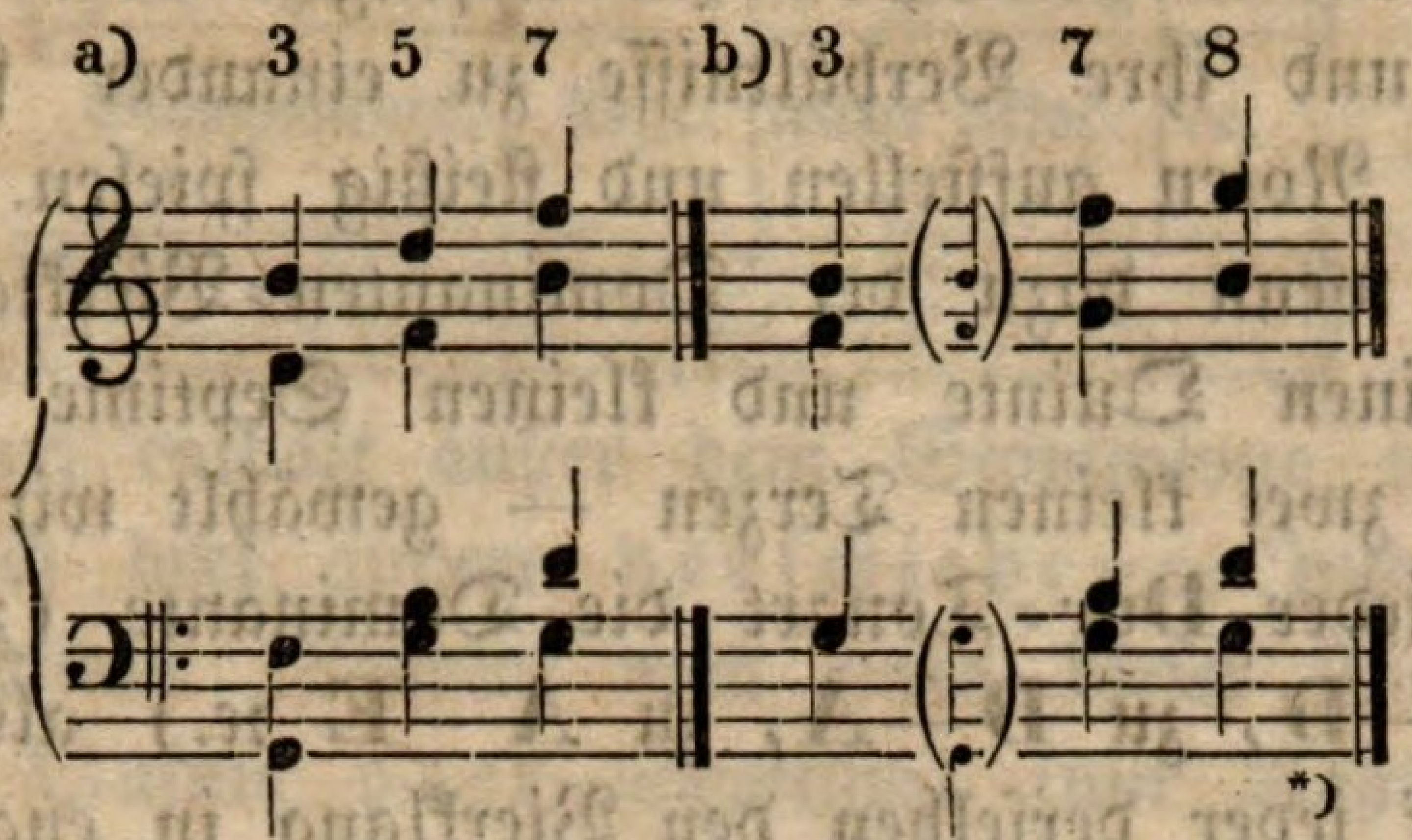
Je nachdem das eine oder andere Intervall des Vierklanges dem Diskante gegeben wird, erhalten wir für dieſen Akkord folgende Stimmlagen:

a) Ohne Oktave: Eine Terz-, Quint- und Septimelage.

b) Mit Oktave: Eine Terz-, Septime- und Oktavlage. Z. B.

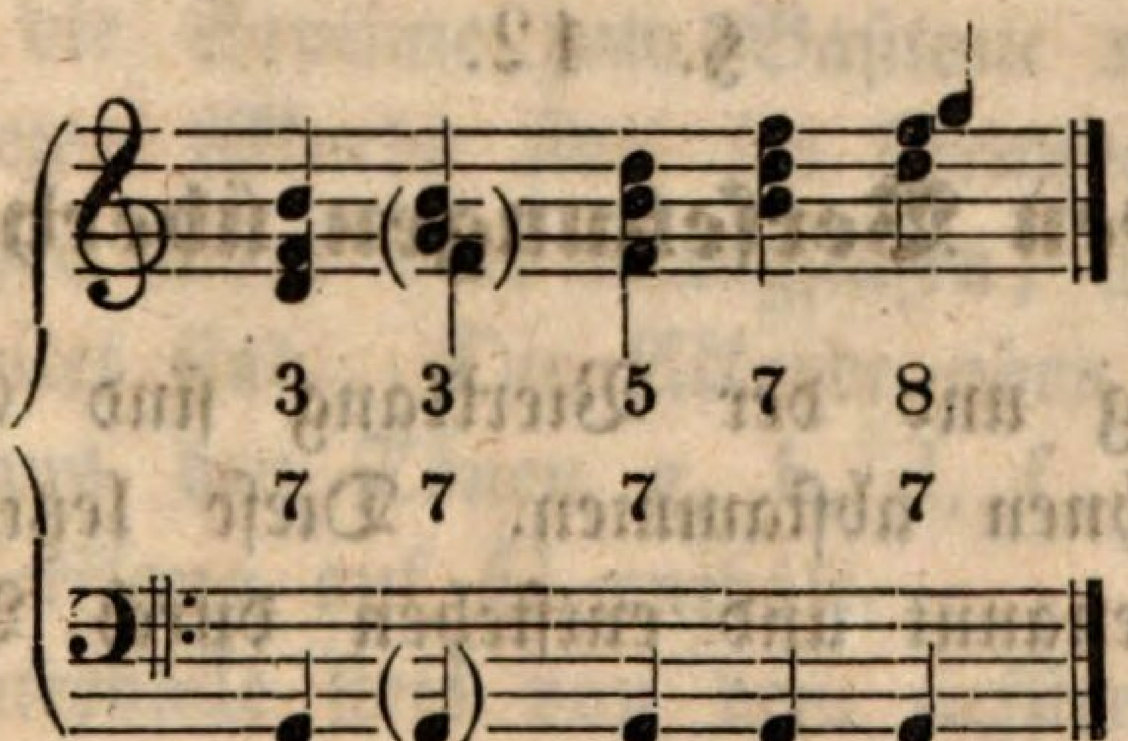


Eben ſo kann der Vierklang (wie der Dreiklang, ſiehe §. 10, Nro. 4) in der getheilten Harmonie geſchrieben werden:



Hier iſt noch das Tonverhältniß der Septime zu den übrigen Intervallen in Betracht zu ziehen. Wie ſich hier zeigt, verhält ſich die Terz zur Septime wie eine Quinte; die Quinte zur Septime wie eine Terz, die Septime zur Oktave wie eine Secunde.

5) Der Vierklang wird mit 7 bezeichnet; iſt der Vierklang mit der großen Septime gemeint und liegt dieſe nicht ohnehin in der Tonart, ſo wird dieſe mit 7+ oder ♯7 bezeichnet. Soll die kleine Septime genommen werden und gehört dieſe nicht ohnedem ſchon der Tonart an, ſo ſchreibt man ſie mit ♮7, oder ♭7. Die übrigen Intervalle werden unter oder über 7 (z. B. $\substack{7\\3}$, $\substack{3\\5\\7}$ ꝛc.) und nur dann bezeichnet, wenn ſie von der Tonart abweichen. Will man aber, daß der Septimen-Akkord mit der Oktave, oder ohne dieſe mit der Quinte genommen werden muß, ſo wird dieſes bezeichnet: $\substack{8\\7}$ oder $\substack{7\\8}$; oder $\substack{7\\5}$ oder $\substack{5\\7}$. Will man aber, was für Anfänger ſehr nützlich iſt, mit dem Akkorde zugleich die Stimmlagen anzeigen, ſo kommt über die betreffende Baßnote das Intervallzeichen für den Diskant aufwärts zu ſtehen. Z. B.

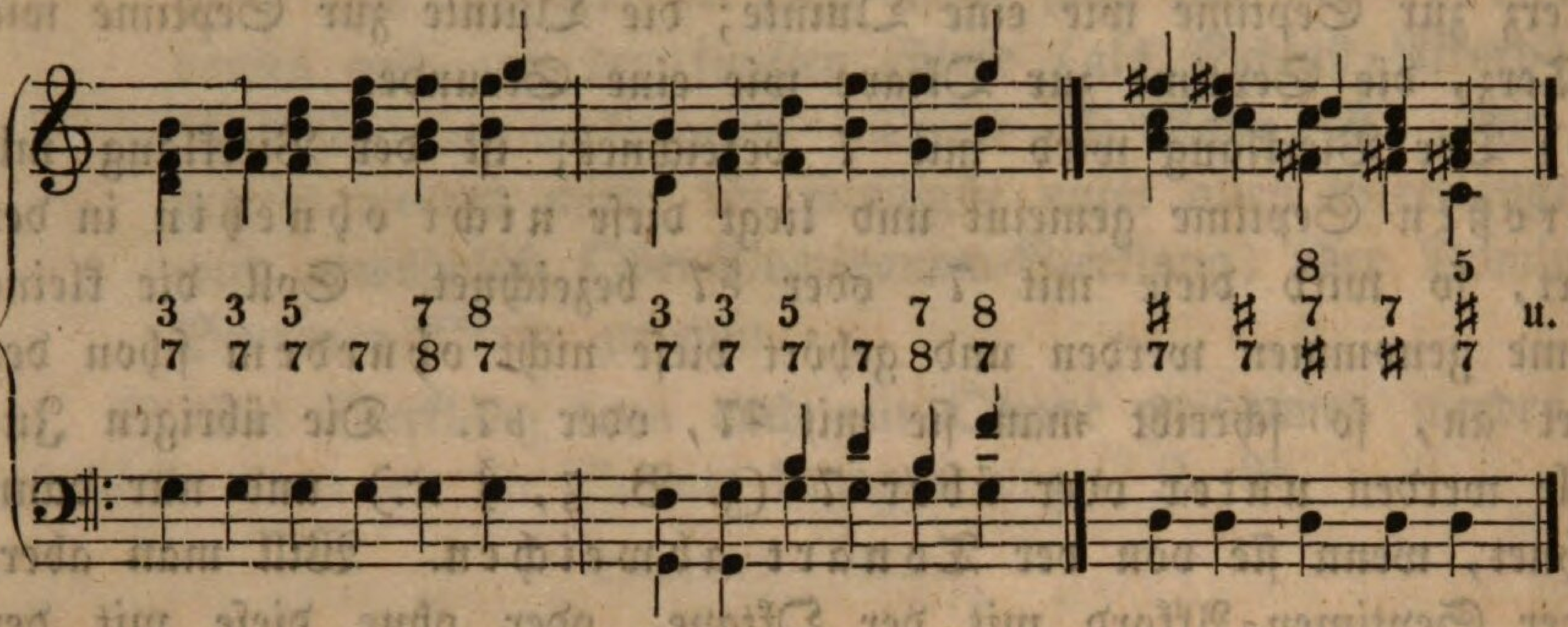


6) Endlich iſt noch zu bemerken, daß der Vierklang auch dreiſtimmig, alſo mit Auslaſſung eines Intervalls geſpielt werden kann, manchmal geſpielt werden muß. Jedoch darf nie die Septime, ſelten die Terz weggelaſſen werden. Eben ſo wenig darf die Septime verdoppelt werden, eher die Quinte.

*) Das Verhältniß der übrigen Intervalle unter ſich iſt ſchon oben bei dem Dreiklange §. 10, Nro. 5) betrachtet worden.

Bemerkung über das praktiſche Verfahren.

1) Außer einem wiederholten Abfragen über die Beſtandtheile des Vierklanges und ihre Verhältniſſe zu einander ſoll der Schüler die Vierklänge in Noten aufſtellen und fleißig ſpielen. Anfänglich genügt es jedoch, wenn dazu der Dominanten-Vierklang — mit der großen Terz, reinen Quinte und kleinen Septime d. i. mit einer großen Terz und zwei kleinen Terzen — gewählt wird. Der Schüler hat demnach zu jeder Dur-Tonart die Dominante (zu C die Dominante G, zu G—D, zu D—A, zu A—E ꝛc.) als Grundton aufzuſtellen, und auf jeder derſelben den Vierklang in enger und getheilter Harmonie und mit Angabe der Stimmlagen zu zeichnen. Z. B. zu Cdur die Dominante: G. Zu Gdur die Dominante D.



2) Später können und ſollen dem Schüler beliebige Grundtöne (z. B. b, es, d, e ꝛc.) feſtgeſetzt und es ſoll derſelbe aufgefordert werden, auf jedem gegebenen Tone jeden der (oben Nro. 1, a, b, c) bezeichneten Vierklänge zu ſpielen.

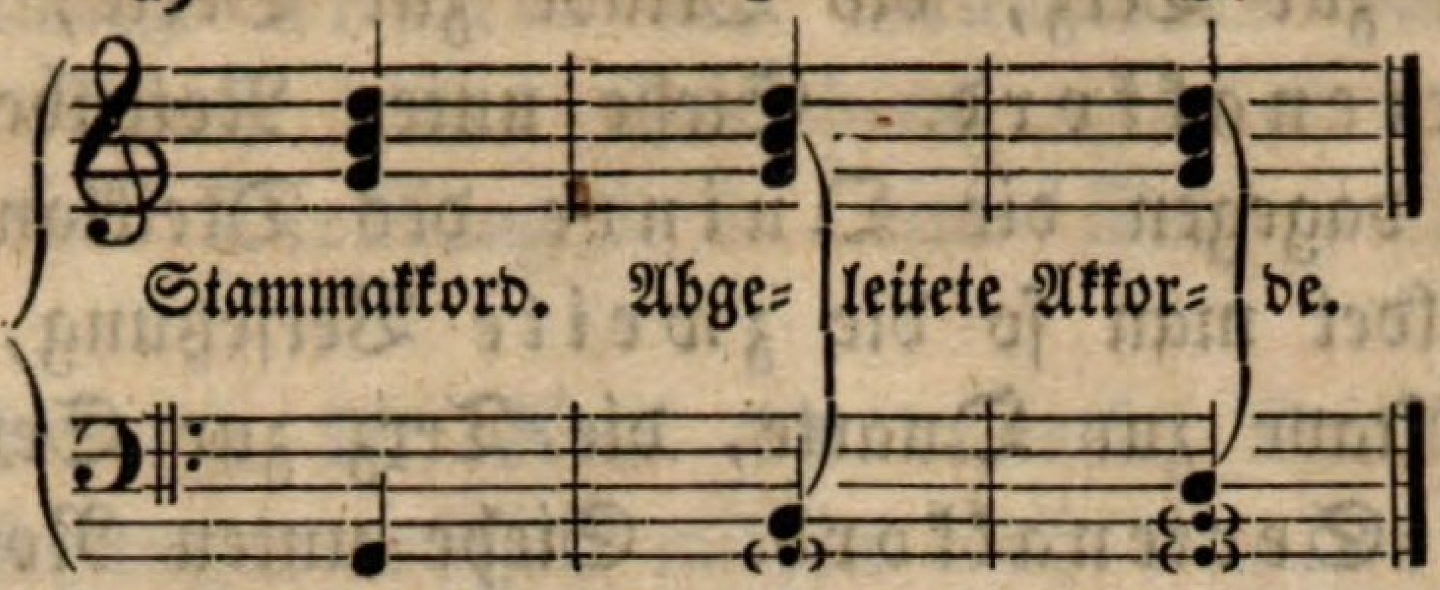
§. 12.

Von den Verſetzungen überhaupt.

1) Der Dreiklang und der Vierklang ſind Stammakkorde, weil andere Akkorde von ihnen abſtammen. Dieſe letzteren werden abgeleitete Akkorde genannt und entſtehen durch Verſetzungen der erſteren.

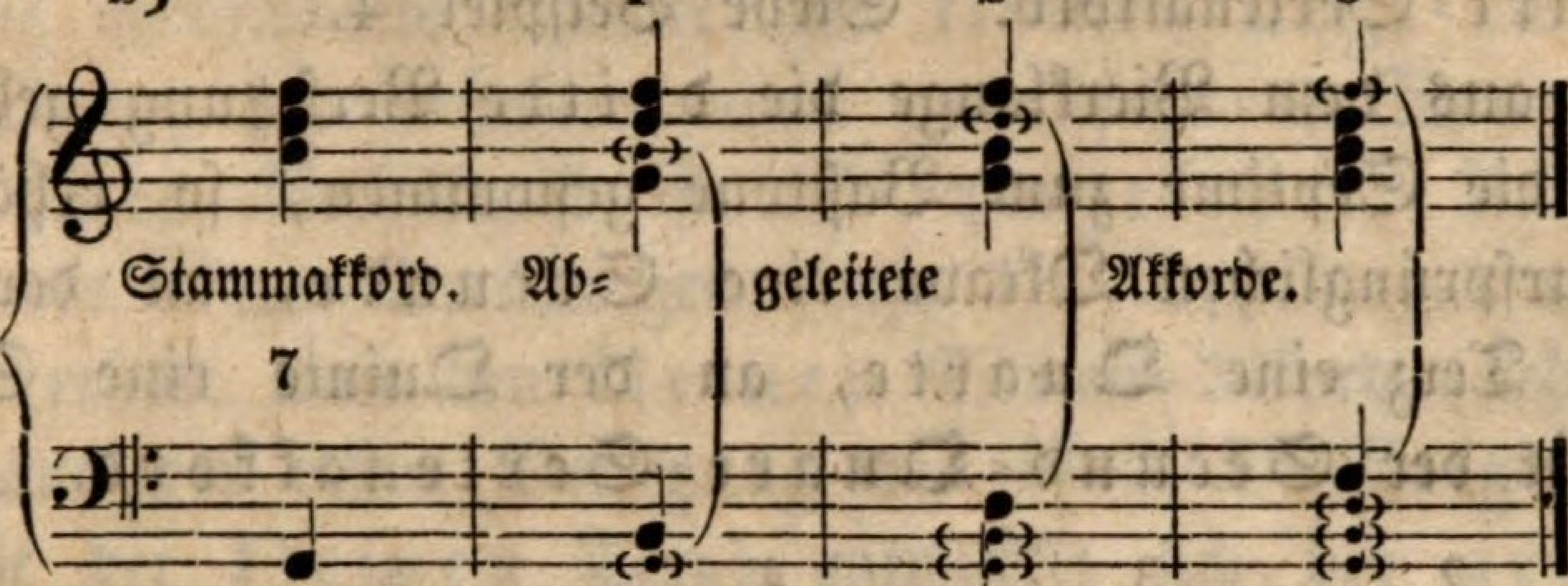
Einen Akkord verſetzen heißt, **anſtatt** des Stammtones ein Intervall zum tiefſten Tone nehmen, welcher dann nicht mehr Stamm- ſondern nur **Baßton** heißt. Der Dreiklang z. B. enthält außer dem Stammtone und der Oktave noch zwei andere Töne, die Terz und Quinte. Wenn man alſo (anſtatt des Stammtones) die Terz oder Quinte zum Baßtone macht, ſo entſtehen Verſetzungen oder abgeleitete Akkorde. Z. B.

a) 1 2



Der Vierklang enthält außer dem Stammtone und der allenfallſigen Oktave noch drei andere verſchiedene Intervalle, die Terz, Quinte und Septime. Nimmt man eines dieſer Intervalle (entweder die Terz, oder Quinte oder Septime) zum Baßtone, ſo entſtehen dadurch ebenfalls Verſetzungen oder abgeleitete Akkorde. Dabei pflegt man jedoch die Intervalle, welche verſetzt werden, auszuwechſeln *), d. i. den Ton, welcher zum Baſſe genommen wird, oben wegzulaſſen. Z. B.

b) 1 2 3



Nimmt man anſtatt des Grundtones die Terz zum Baßtone (ſiehe Beiſpiel a, 1, b, 1) ſo nennet man dieſes die erſte Verſetzung. Wird anſtatt des Grundtones die Quinte zum Baßtone genommen (ſ. Beiſp. a, 2, b, 2), ſo erhält man die zweite Verſetzung. Mehr als dieſe beiden Verſetzungen läßt der Dreiklang nicht zu. Der Vierklang erleidet noch eine dritte Verſetzung, indem man (Beiſp. b, 3) die Septime zum Baßtone macht.

2) Die abgeleiteten Akkorde ſind im Grunde dieſelben, d. i. ſie enthalten die nämlichen Töne oder Klangſtufen, wie die Stammakkorde, von denen ſie abgeleitet ſind. Die Akkorde oben Beiſpiel b, 1, 2, 3, beſtehen eben auch aus den Tönen g, h, d, f, wie ſie der Stammakkord, d. i. der Vierklang auf G enthält.

Da aber die Intervalle ſtets von dem tiefſten Tone aus, es mag dieſer Stamm- oder nur Baßton ſein, gezählt werden, ſo erhalten die abgeleiteten Akkorde auch andere und zwar ſolche Namen, die den Intervallverhältniſſen entſprechen:

a) Wird anſtatt des Grundtones die Terz zum Baßtone gemacht und hierdurch die erſte Verſetzung des Dreiklanges gebildet; ſo wird — wie ſchon oben gezeigt worden iſt — die urſprüng-

*) Sie können auch nicht ausgewechſelt werden; hiervon ſpäter.

liche Quinte zur Terz, die Oktave zur Sexte, es entſteht der Terz=Sextenakkord. Siehe unten Notenbeiſpiel 1.

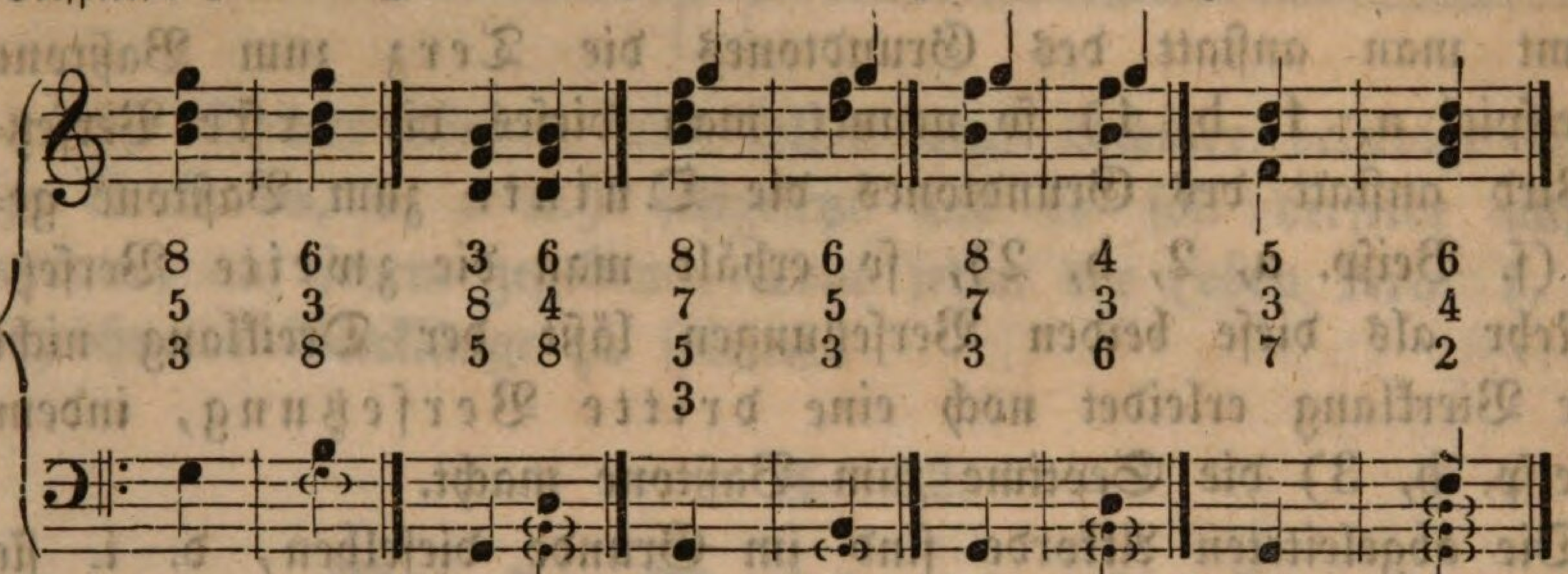
b) Wählt man dagegen die Quinte des Dreiklanges zum Baßtone und bildet man ſo die zweite Verſetzung, ſo wird hierdurch die Oktave zur Quarte, die Terz zur Sexte, es entſteht der Quart=Sextenakkord. Siehe unten Notenbeiſpiel 2.

c) Wird aus dem Vierklange die erſte Verſetzung gebildet, wird alſo die Terz zum Baßtone genommen, ſo erſcheint — wie bei dem Dreiklange — die Quinte als Terz, die Oktave als Sexte, dazu aber noch die Septime als Quinte, man erhält den (Terz=) Quint=Sextenakkord. Siehe unten Notenbeiſpiel 3.

d) Da von der Quinte aus die Septime als Terz, die Oktave als Quarte und die Terz als Sexte erſcheint, ſo entſteht aus der zweiten Verſetzung des Vierklanges der Terz=Quart=Sextenakkord. Siehe Beiſpiel 4.

e) Wird aus dem Vierklange die dritte Verſetzung gebildet, d. i. wird die Septime zum Baßtone genommen, ſo erhält man an der urſprünglichen Oktave eine Secunde, an der urſprünglichen Terz eine Quarte, an der Quinte eine Sexte; es entſteht der Secund=Quart=Sextenakkord. Beiſpiel 5.

Beiſpiele: 1 2 3 4 5



3) Es gibt ſomit fünf, nämlich zwei vom Dreiklange und drei vom Vierklange abgeleitete Akkorde, als: den Terz=Sexten=Akkord, den Quart=Sexten=Akkord; den Quint=Sexten=Akkord, den Terz=Quart=Sexten= und den Secund=Quart=Sexten=Akkord.

Jeder ſoll eigens betrachtet werden.

§. 13.

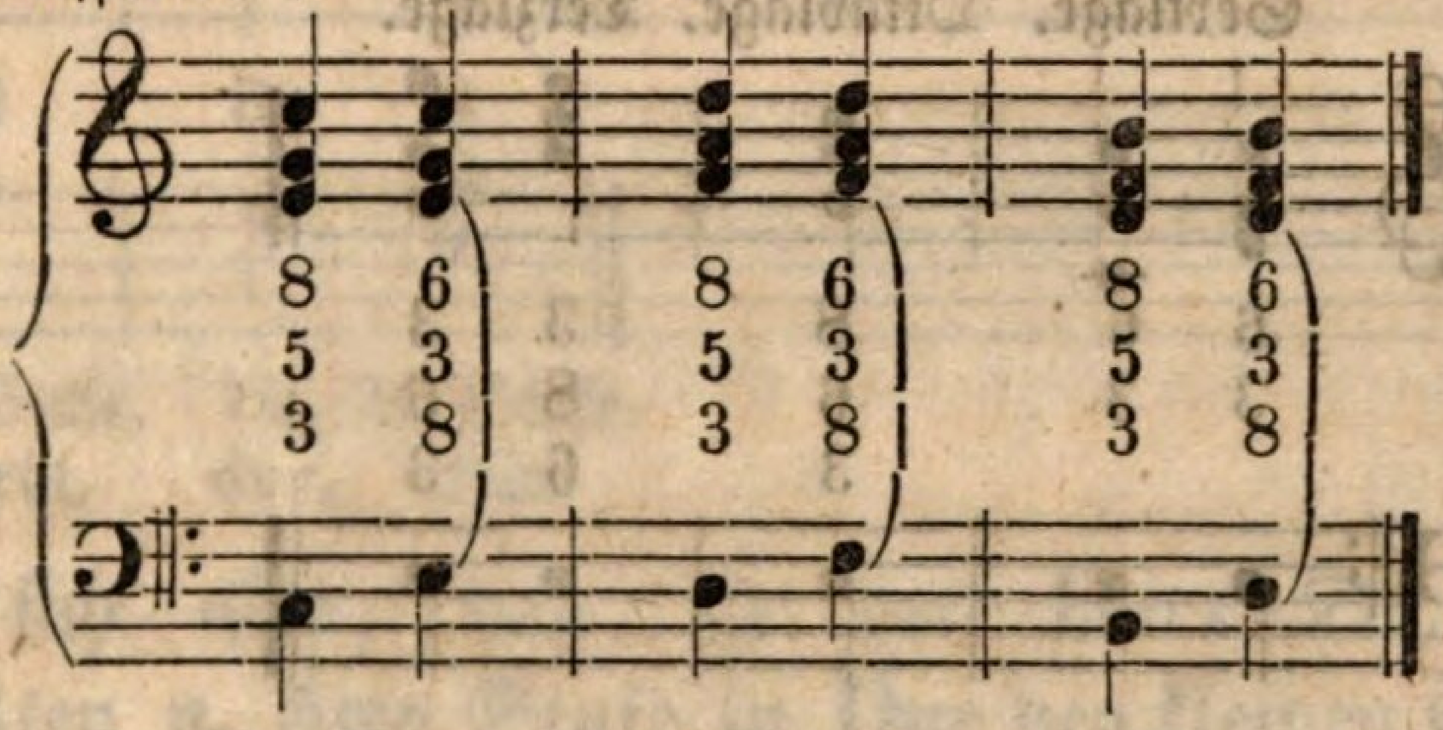
Von dem Terz=Sexten=Akkorde.

1) Der Terz=Sexten= oder kürzer: Sexten=Akkord entſteht, wie oben gezeigt worden, aus der erſten Verſetzung des Dreiklanges,

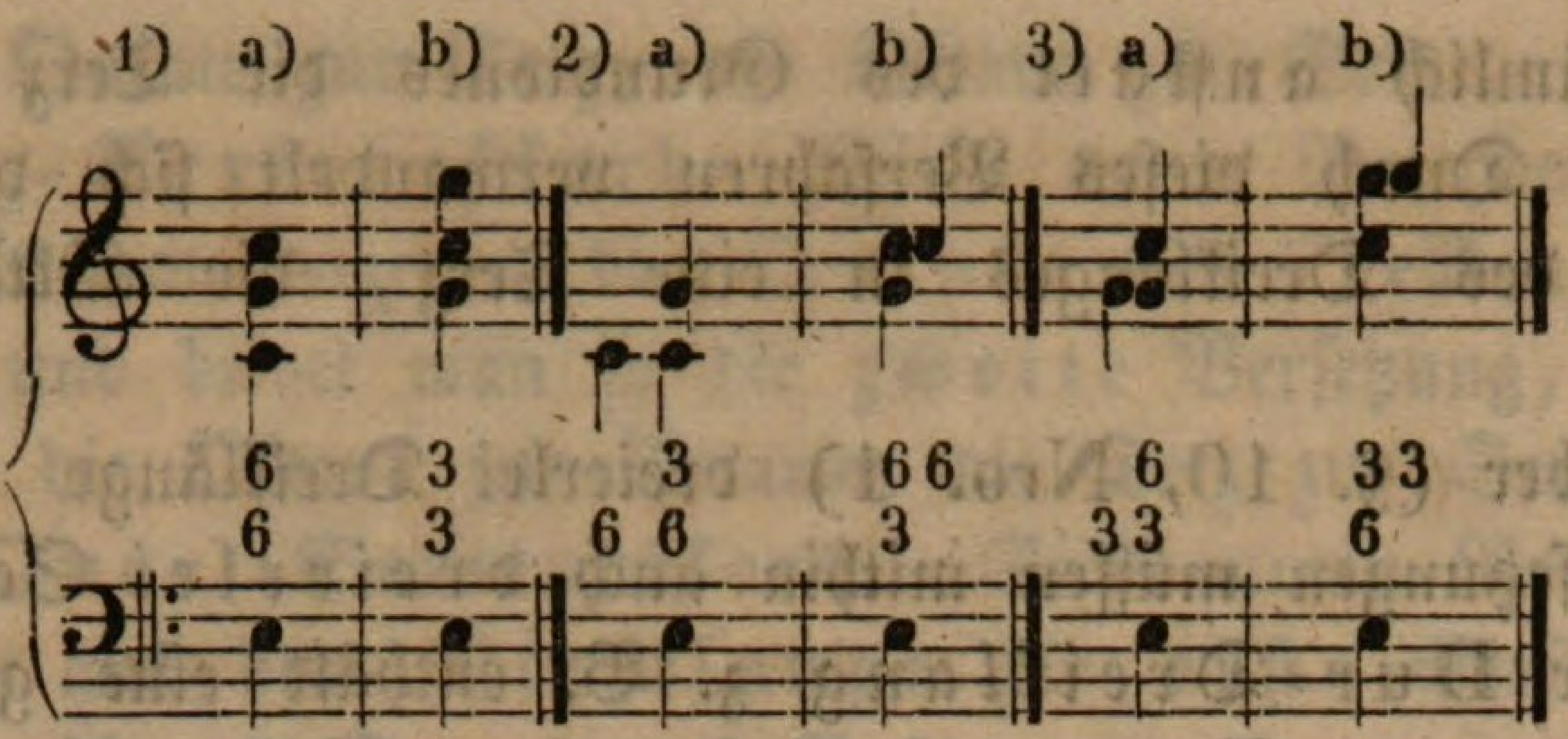
indem man nämlich anſtatt des Grundtones die Terz zum Baßtone nimmt. Durch dieſes Verfahren verwandelt ſich die urſprüngliche Quinte des Dreiklanges in eine Terz, die Oktave in eine Sexte.

Es gibt aber (§. 10, Nro. 1) dreierlei Dreiklänge und aus ihren erſten Verſetzungen müſſen mithin auch dreierlei Sexten-Akkorde entſtehen. Der Dur-Dreiklang z. B. enthält eine große Terz; wird nun dieſe zum Baßtone gemacht, ſo erſcheint die Quinte als kleine Terz, die Oktave als kleine Sexte (ſiehe unten Beiſpiel 1). Der Moll-Dreiklang enthält eine kleine Terz; wählt man dieſe zum Baſſe, ſo entſteht aus der Quinte eine große Terz, aus der Oktave eine große Sexte (ſiehe unten Beiſpiel 2). Der verminderte Dreiklang enthält außer der kleinen Terz eine verminderte Quinte. Wird jene, die kleine Terz, zum Baſſe genommen, ſo wird hierdurch die verminderte Quinte zur kleinen Terz, die Oktave zur großen Sexte; wir erhalten einen gemiſchten Sextenakkord (Beiſpiel 3). Das Verhältniß iſt alſo umgekehrt: Aus der erſten Verſetzung des Dur-Dreiklanges (alſo des Dreiklanges mit der großen Terz) erhält man den kleinen Sexten-Akkord (ſiehe unten Beiſpiel 1); aus der erſten Verſetzung des Moll-Dreiklanges (des Dreiklanges mit der kleinen Terz) entwickelt ſich der große Sexten-Akkord (ſiehe Beiſpiel 2); und aus der erſten Verſetzung des verminderten Dreiklanges erhält man den gemiſchten Sextenakkord mit der kleinen Terz und großen Sexte (ſiehe 3).

Beiſpiele: 1 2 3

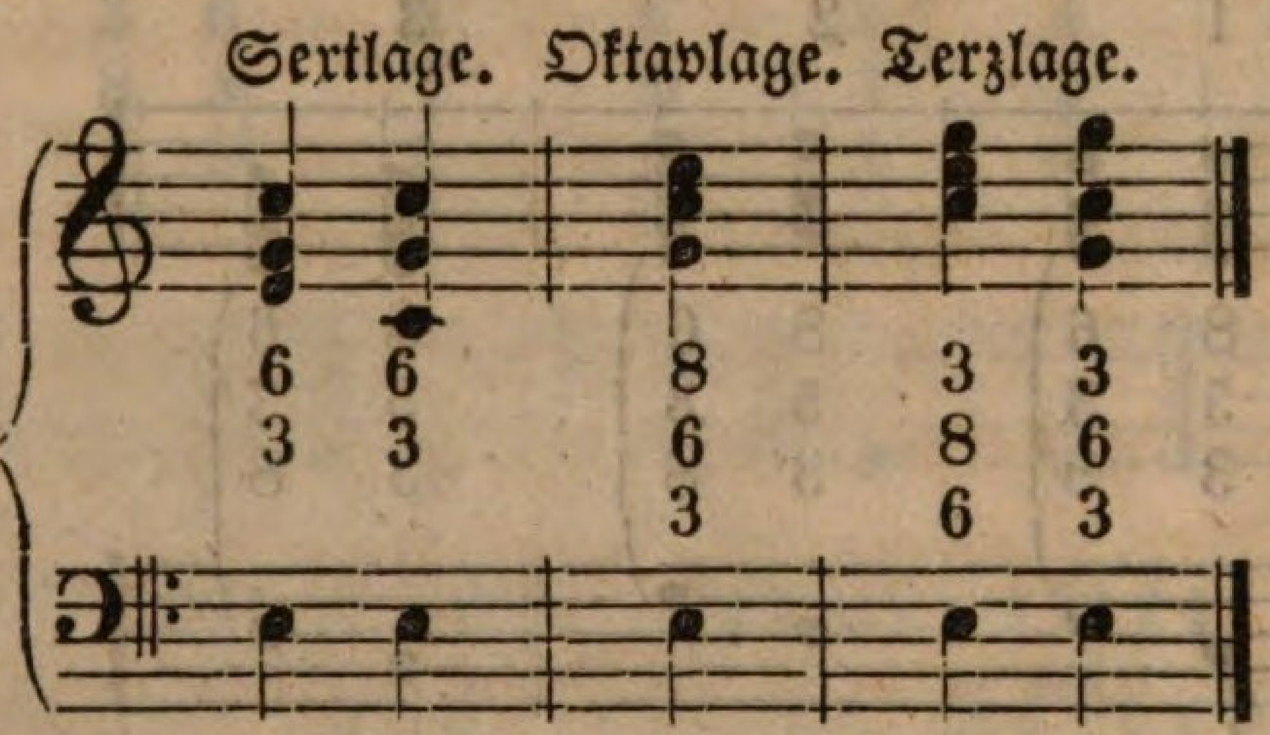


2) In den obigen Sexten-Akkorden finden wir außer Terz und Sexte die (aus der urſprünglichen Terz gewordene) Oktave. Es kann dieſe aber auch weggelaſſen und dafür entweder die doppelte Sexte oder die doppelte Terz genommen werden. (Siehe unten Beiſpiel 1, a und b.) Bisweilen kann es ſich treffen, daß die zwei Sexten entweder in der Tenor- und Altſtimme (ſiehe unten Beiſpiel 2, a), oder in der Alt- und Diskantſtimme (ſiehe Beiſpiel 2, b) zuſammenkommen. Ebenſo können ſich die zwei Terzen entweder im Tenore und Alte (Beiſp. 3, a) oder im Alte und Diskante (Beiſpiel 3, b) vereinen.

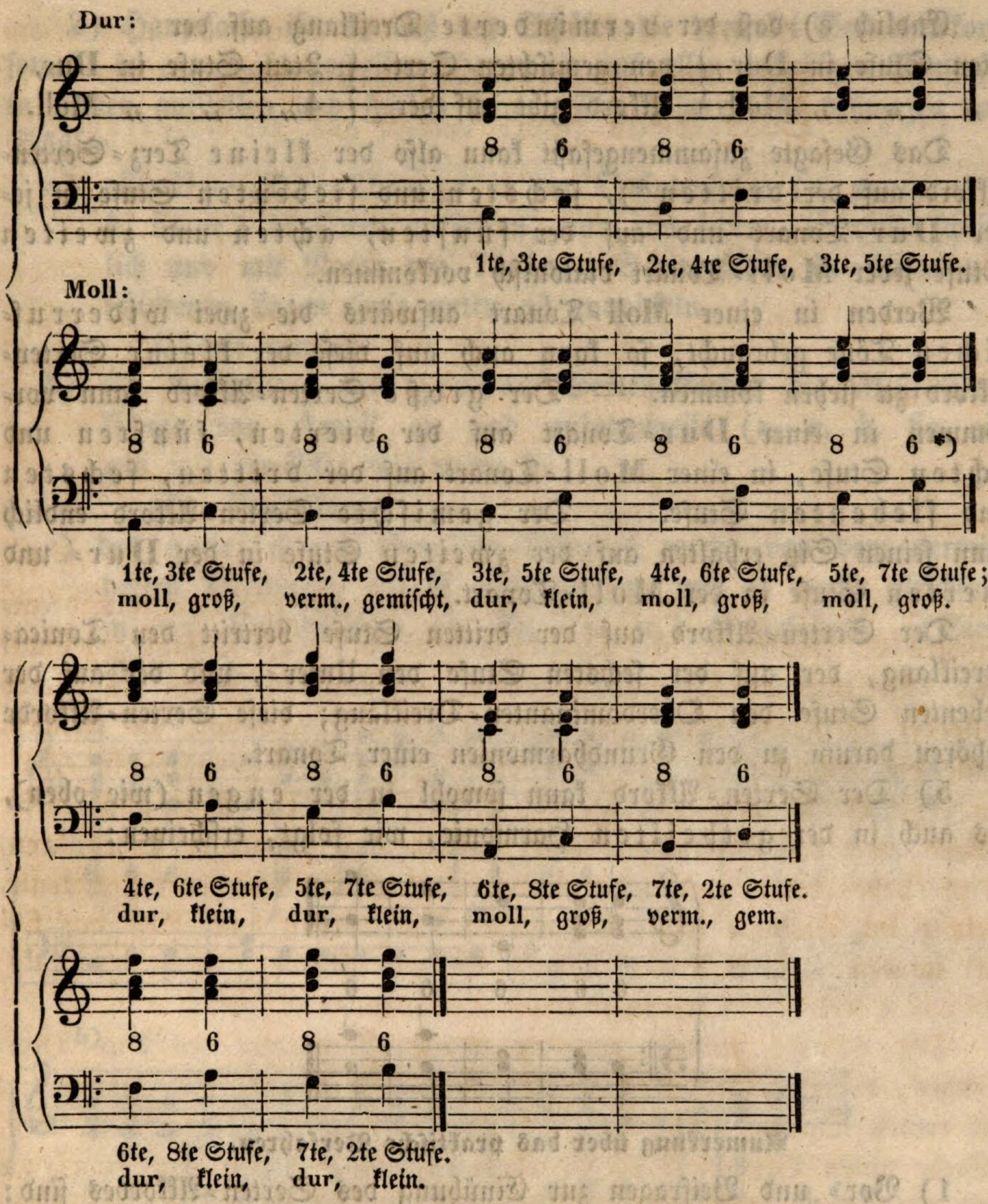


3) Die weſentlichen Intervalle des Sexten-Akkordes ſind Terz und Sexte, die auch im dreiſtimmigen Satze allein genommen werden. Wenn und unter welchen Umſtänden aber im vierſtimmigen Satze entweder die Oktave oder die doppelte Sexte oder Terz zu nehmen und nicht zu nehmen ſind, kann erſt bei der Verbindung der Akkorde erkannt werden.

3) Der Sextenakkord wird einfach mit 6 bezeichnet und es bedeutet dieſes Zeichen ſowohl den großen als auch den kleinen und gemiſchten Sextenakkord, in ſofern dieſe ohnehin in der Tonart gegründet ſind. Verſetzungszeichen ſind nur dann nothwendig, wenn der Akkord entweder theilweiſe oder ganz von der Tonart abweicht, in welchem Falle die abweichenden Intervalle die nöthigen Verſetzungszeichen erhalten. Z. B. 6^{+} oder ♯6, $\frac{6+}{\sharp}$, $\natural\frac{6}{3}$, $\frac{\flat 6}{\sharp}$ u. ſ. w. Da aber auch dieſer Akkord, wie der Dreiklang, ſeine beſtimmten Stimmlagen haben kann, ja oft haben muß, und da dieſe Lagen gleichfalls nach dem Intervalle, welches im Diskante liegt, ſich nennen; ſo können auch dieſe mit ſignirt werden. Z. B.



Um ſich über den Sitz der verſchiedenen Sextenakkorde auf beſtimmten Klangſtufen einen klaren Begriff zu verſchaffen, muß man feſt im Auge behalten, daß jeder Sextenakkord die erſte Verſetzung eines Dreiklanges iſt, und daß er ſomit um drei Stufen höher ſtehen muß, als der Dreiklang, deſſen Verſetzung er iſt. So z. B. iſt es augenfällig, daß der **Dur**-Dreiklang auf der erſten Stufe einer **Dur**- und auf der dritten Stufe einer **Moll**-Tonart den kleinen Terz-Sexten-Akkord auf der dritten Stufe der **Dur**- und auf der ſechsten Stufe der **Moll**-Tonart geben muß. Folgende Ueberſicht ſoll dieß veranſchaulichen.



Es zeigt ſich alſo, daß a) der **Dur=Dreiklang** auf der
1ten, 4ten u. 5ten Stufe in **Dur** den kleineu Sextenakkord auf der
3 „ 6 „ „ 7 „ „ „ **Dur**, und daß derſelbe auf der
3 „ 6 „ „ 7 „ „ „ **Moll** den kleinen Sextenakkord auf der
5 „ 8 „ „ 2 „ „ „ **Moll** gibt.

Ebenſo auch, daß b) der **Moll=Dreiklang** auf der
2ten, 3ten u. 6ten Stufe in **Dur** den großen Sextenakkord auf der
4 „ 5 „ „ 8 „ „ „ **Dur**, und daß derſelbe Dreiklang
auf der 1 „ 4 „ „ 5 „ „ „ **Moll** den großen Sextenakkord auf der
3 „ 6 „ „ 7 „ „ „ **Moll** zeigt.

*) Die Moll=Tonart iſt hier ohne widerrufliche Töne genommen worden.

Endlich c) daß der verminderte Dreiklang auf der

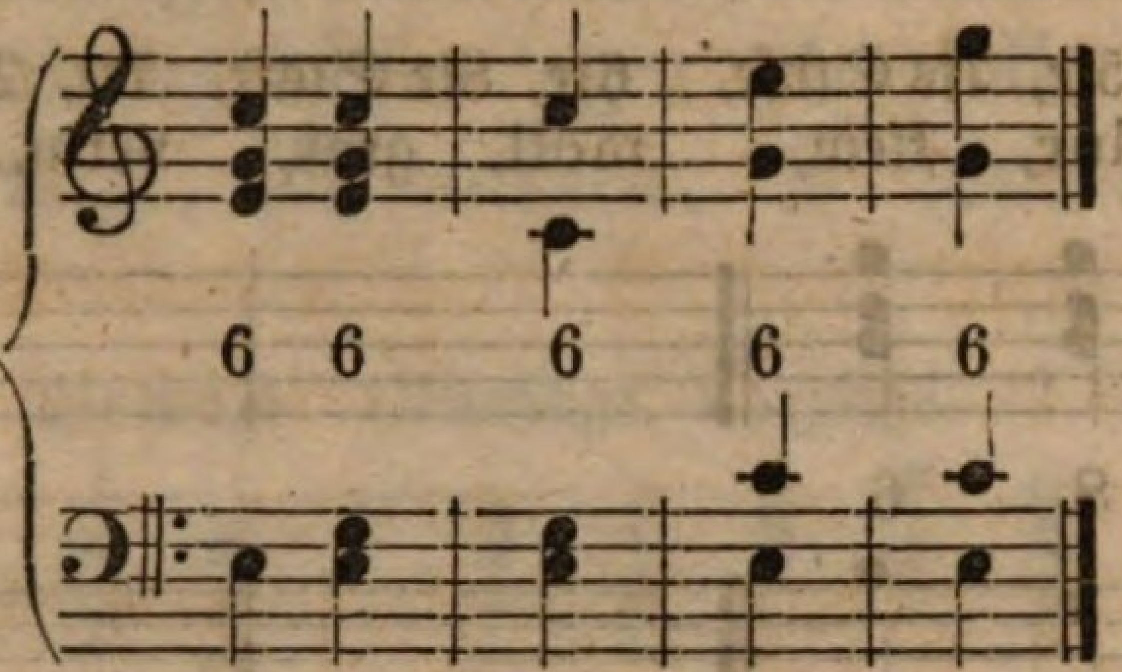
7ten Stufe in **Dur**	den gemiſchten Sext-Akkord gibt auf der	2ten Stufe in **Dur**,
2 „ „ „ **Moll**		4 „ „ „ **Moll**.

Das Geſagte zuſammengefaßt kann alſo der kleine Terz-Sexten-Akkord auf der dritten*), ſechsten und ſiebenten Stufe in jeder **Dur**-Tonart und auf der fünften, achten und zweiten Stufe jeder **Moll**-Tonart diatoniſch vorkommen.

Werden in einer **Moll**-Tonart aufwärts die zwei widerruflichen Töne gebraucht, ſo kann auch auf dieſe der kleine Sexten-Akkord zu ſtehen kommen. — Der große Sexten-Akkord kann vorkommen in einer **Dur**-Tonart auf der vierten, fünften und achten Stufe, in einer **Moll**-Tonart auf der dritten, ſechsten und ſiebenten Stufe. — Der gemiſchte Sexten-Akkord endlich kann ſeinen Sitz erhalten auf der zweiten Stufe in der **Dur**- und vierten Stufe in der **Moll**-Tonart.

Der Sexten-Akkord auf der dritten Stufe vertritt den Tonica-Dreiklang, der auf der ſechsten Stufe den Unter-, und der auf der ſiebenten Stufe den Oberdominanten-Dreiklang; dieſe Sexten-Akkorde gehören darum zu den Grundharmonien einer Tonart.

5) Der Sexten-Akkord kann ſowohl in der engen (wie oben), als auch in der getheilten Harmonie, wie folgt, erſcheinen:



Anmerkung über das praktiſche Verfahren.

1) Vor- und Beifragen zur Einübung des Sexten-Akkordes ſind: „Was verſteht man unter abgeleiteten Akkorden überhaupt? Was heißt einen Dreiklang oder Vierklang verſetzen? Welcher abgeleitete Akkord entſteht insbeſondere aus der erſten Verſetzung des Dreiklanges? Warum? Aus welchen Intervallen beſteht der Sexten-Akkord? Wie verhalten ſich dieſe unter ſich? Wie vielerlei Sexten-Akkorde gibt es? Auf welchen Klangſtufen kann jeder in einer **Dur**-Tonart — in einer **Moll**-Tonart — vorkommen? Auf welcher Stufe kommt der Terz-Sexten-Akkord als Tonica-, auf welcher als Unter-Dominanten-, auf welcher als Ober-Dominanten-Akkord vor?

*) Es verſteht ſich ein für alle Mal: Von einem beſtimmten Sitze eines Akkordes auf beſtimmten Klangſtufen kann nur die Rede ſein, wenn von der Tonart nicht abgewichen wird.

2) Hauptſache iſt es, daß der Schüler die dreierlei Sexten=Akkorde ſowohl in enger als getheilter Harmonie auf allen beliebigen Tonſtufen in Noten aufſtellen und ſpielen lerne. Der Lehrer laſſe deßwegen vom Schüler

a) alle **Dur=Dreiklänge** in der Quintenfolge (c, g, d, a, e, h, fis ꝛc.) in Noten aufſtellen, und aus jedem, ebenfalls ſchriftlich und mit Noten den **kleinen** Sextenakkord in ſeinen verſchiedenen Lagen (wie unten a) entwickeln.

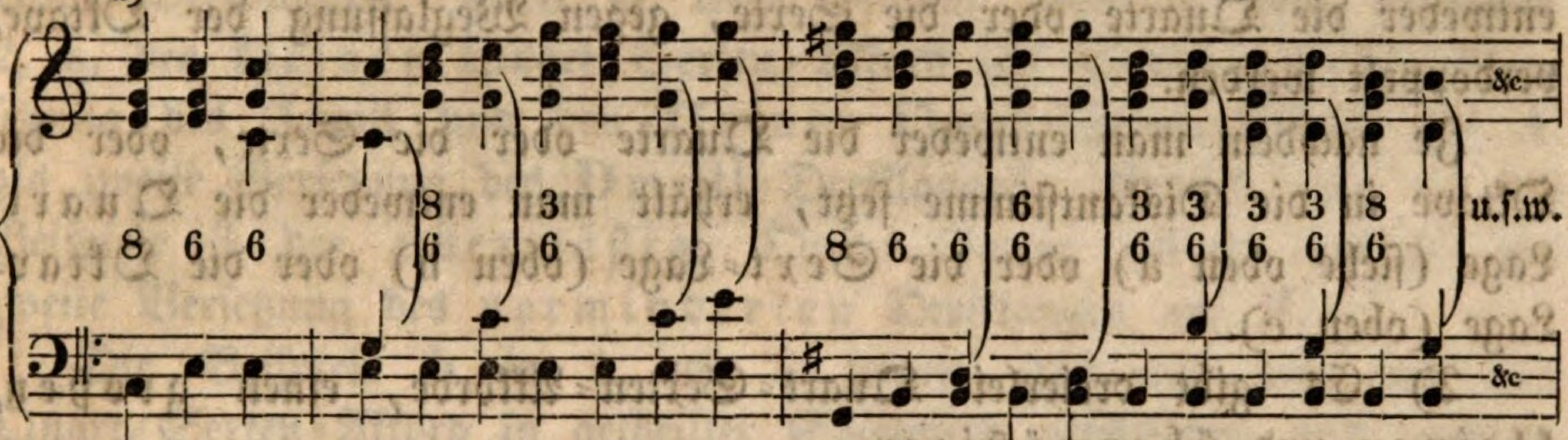
Ebenſo werden

b) zur Aufſtellung des **großen** Sextenakkordes die Moll=Dreiklänge von Amoll an und quintenweiſe (a, e, h, fis, cis, gis ꝛc.) gewählt; wie unten b.

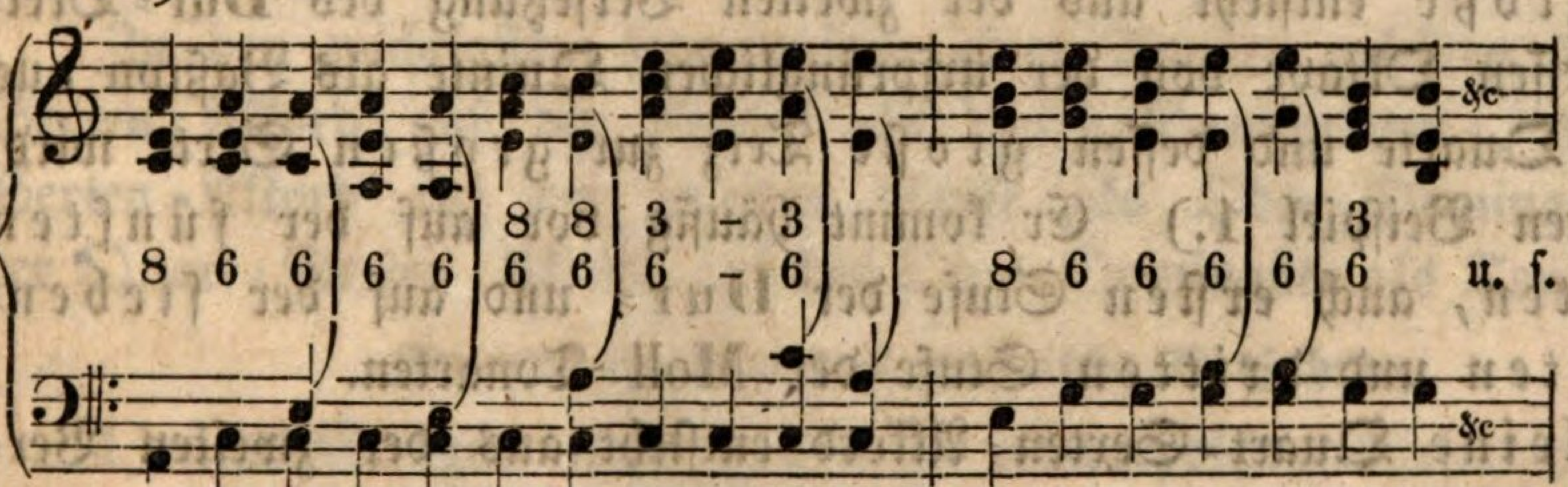
Zur Aufſtellung

c) des **gemiſchten Sexten=Akkordes** werde von dem verminderten Dreiklange auf H ausgegangen, und es werde gleichfalls in der Quintenfolge (h, fis, cis ꝛc.) fortgefahren. (Siehe unten c.)

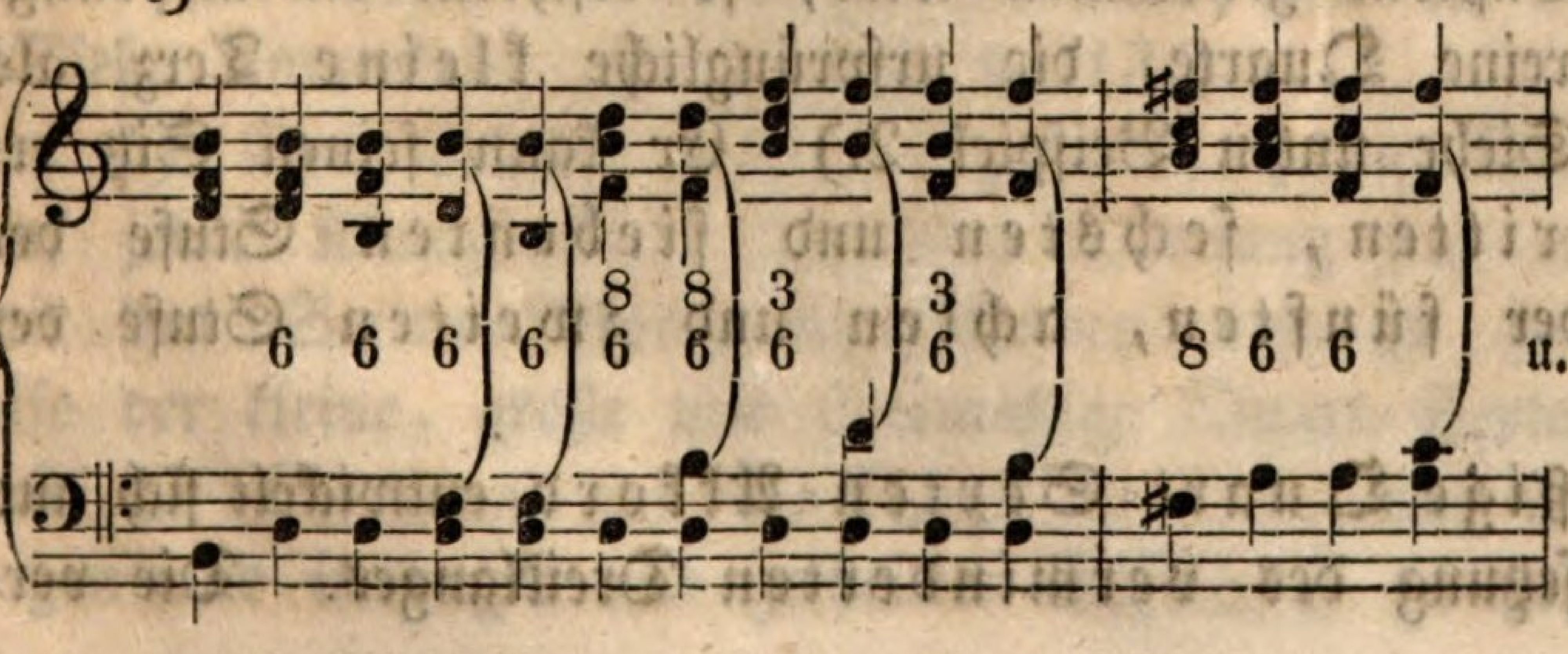
a)



b)



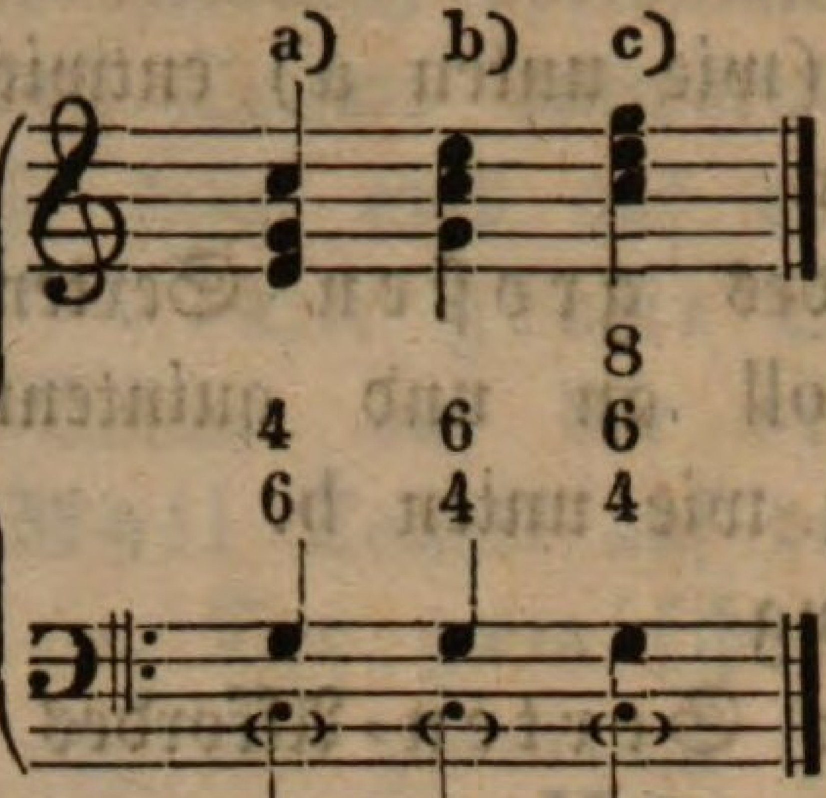
c)



§. 14.

Von dem Quart-Sexten-Akkorde.

1) Der Quart-Sexten-Akkord entſteht aus der *zweiten* Verſetzung des Dreiklanges, indem man anſtatt des Grundtones die Quinte zum Baſſe nimmt und hierdurch die urſprüngliche Oktave zur *Quarte*, die urſprüngliche Terz zur *Sexte* macht. Z. B.



Zu dieſem Akkorde werden im dreiſtimmigen Satze nur ſeine weſentlichen Intervalle, die Quarte und Sexte, im vierſtimmigen Satze wird dazu noch die Oktave genommen; in manchen Fällen kann auch entweder die Quarte oder die Sexte, gegen Weglaſſung der Oktave, verdoppelt werden.

Je nachdem man entweder die Quarte oder die Sexte, oder die Oktave in die Diskantſtimme ſetzt, erhält man entweder die *Quart*-Lage (ſiehe oben a) oder die *Sext*-Lage (oben b) oder die *Oktav*-Lage (oben c).

2) Es gibt dreierlei Quart-Sexten-Akkorde, einen *großen*, *kleinen* und *übermäßigen*.

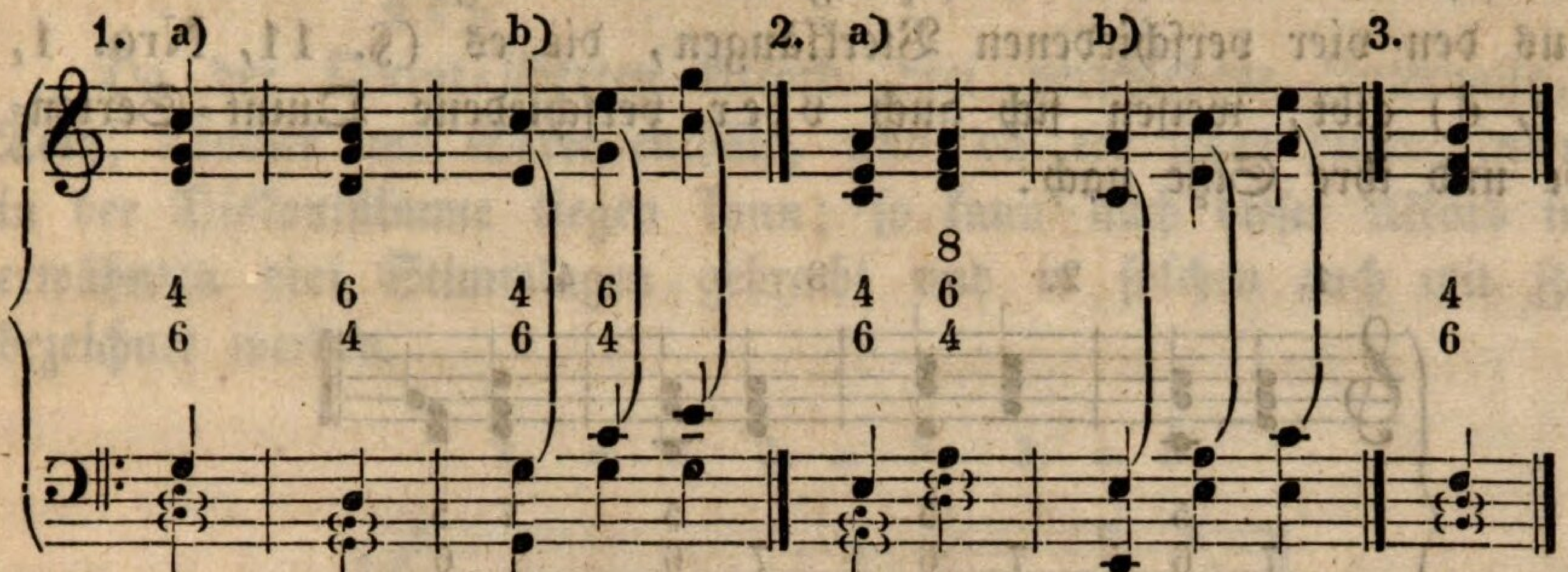
Der *große* entſteht aus der zweiten Verſetzung des Dur-Dreiklanges, deſſen Oktave von der urſprünglichen Quinte als Baßton aus zur reinen Quarte und deſſen *große* Terz zur *großen* Sexte wird. (Siehe unten Beiſpiel 1.) Er kommt häufig vor auf der *fünften* und *zweiten*, auch *erſten* Stufe der Dur- und auf der *ſiebenten*, *vierten* und *dritten* Stufe der Moll-Tonarten.

Der *kleine* Quart-Sexten-Akkord entſteht aus der zweiten Verſetzung des *Moll*-Dreiklanges. Da auch hier wieder die urſprüngliche Quinte zum Baßtone genommen wird, ſo erſcheint die urſprüngliche Oktave als reine Quarte, die urſprüngliche *kleine* Terz als *kleine* Sexte. (Siehe unten Beiſpiel 2.) Er kann ſeinen Sitz erhalten auf der *dritten*, *ſechsten* und *ſiebenten* Stufe der Dur- und auf der *fünften*, *achten* und *zweiten* Stufe der *Moll*-Tonarten.

Der *übermäßige Quart-Sexten-Akkord* entwickelt ſich aus der *zweiten* Verſetzung des *verminderten* Dreiklanges. Die ver-

minderte Quinte dieſes Akkordes zum Baßtone gemacht, läßt die urſprüngliche Oktave als übermäßige Quarte, die kleine urſprüngliche Terz als große Sexte erſcheinen. (Beiſpiel 3.)

Dieſer Akkord kommt ſelten und nur auf der vierten Stufe der **Dur**- und auf der ſechsten Stufe der **Moll**-Tonart vor.



In dem Beiſpiele 1, a, zeigt ſich der große Quart-Sexten-Akkord auf g als zweite Verſetzung des **Cdur**-Akkordes und der große Quart-Sexten-Akkord auf **D** als zweite Verſetzung des **Gdur**-Dreiklanges. Eben ſo leicht erkennt man in dem Beiſpiele 2, a, den kleinen Quart-Sexten-Akkord auf **E** als zweite Verſetzung des **Amoll** und den kleinen Quart-Sexten-Akkord auf **A** als zweite Verſetzung des **Dmoll**-Dreiklanges. Endlich zeigt ſich im Beiſpiele 3 der übermäßige Quart-Sexten-Akkord auf **F** als zweite Verſetzung des verminderten Dreiklanges auf **H.**

Die Beiſpiele b in 1 und 2 zeigen, daß und wie auch der Quart-Sexten-Akkord in getheilter Spielweiſe geſchrieben und geſpielt werden kann.

Zu den wichtigſten Harmonieen einer Tonart gehören der Quart-Sexten-Akkord auf der Tonica als Unter-Dominanten-, der Quart-Sexten-Akkord auf der zweiten Stufe als Ober-Dominanten-, und der Quart-Sexten-Akkord auf der Ober-Dominante als Tonica-Akkord.

Anmerkung über das praktiſche Verfahren.

1) Um Geſagtes nicht unnütz zu wiederholen, dürfte hier nur zu erinnern ſein, daß die praktiſche Einübung des Quart-Sexten-Akkordes auf dieſelbe Weiſe betrieben werden kann, wie die des Sexten-Akkordes. (Siehe Anmerkung zum vorigen §. 13.)

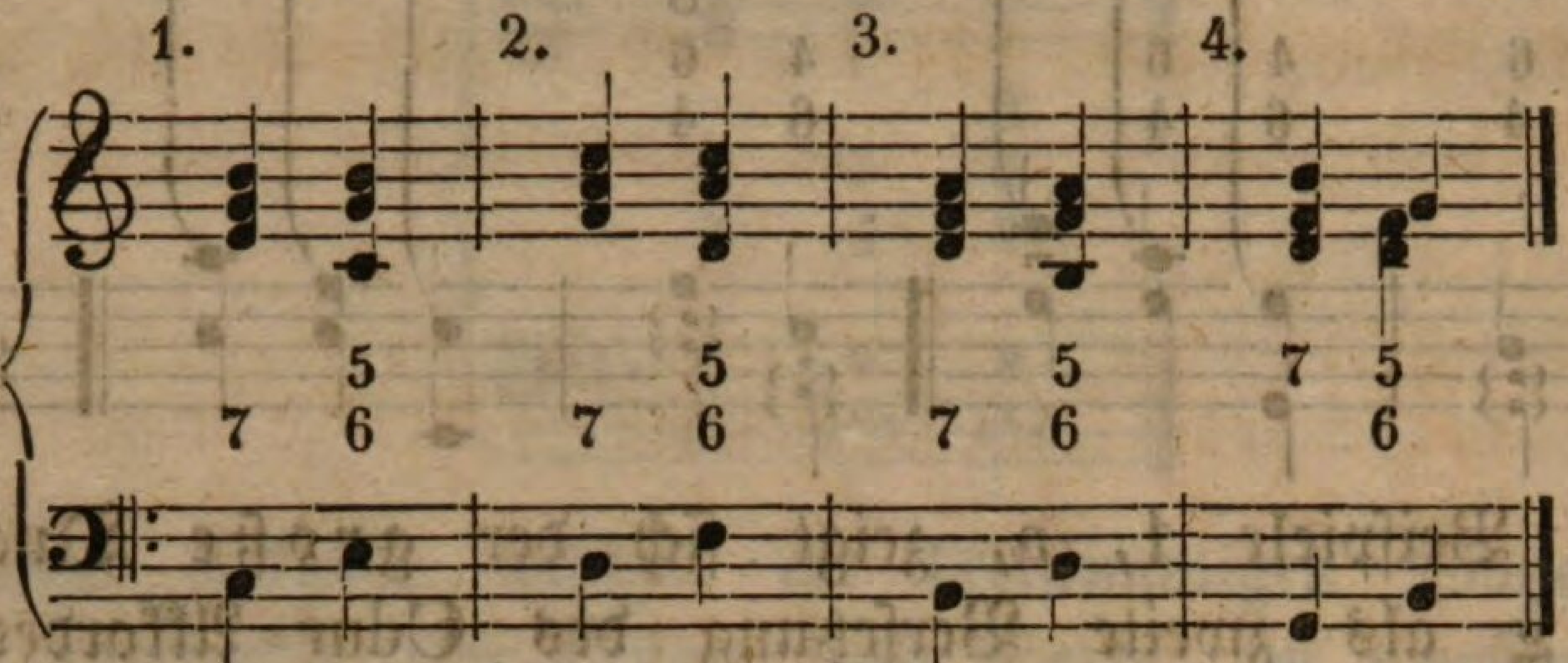
2) Der Schüler werde angeleitet, jeden Quart-Sexten-Akkord auf jeder Klangſtufe in derſelben Ordnung und auf dieſelbe Weiſe, wie den Sexten-Akkord aufzuſchreiben und zu ſpielen. Es können alſo der kleine, große und übermäßige Quart-Sexten-Akkord etwa zuerſt auf **C**, dann auf **G**, **D**, **A** u. ſ. w. und in den drei Stimmlagen und in enger und getheilter Spielweiſe zu ſtehen kommen.

§. 15.

Von dem Quint-Sexten-Akkorde.

1) Dieſer Akkord entſteht, wie oben §. 12, Nro. 2, c, gezeigt worden iſt, aus der erſten Verſetzung des Vierklanges.

Aus den vier verſchiedenen Vierklängen, die es (§. 11, Nro. 1, a, b, c, d) gibt, weiſen ſich auch vier verſchiedene Quint-Sexten-Akkorde und ihre Sitze nach:



a) In dem Beiſpiele 1 zeigt ſich der Quint-Sexten-Akkord mit einer kleinen Terz, reinen Quinte und kleinen Sexte; wir wollen ihn den kleinen Quint-Sexten-Akkord nennen. Er kann in der diatoniſchen Bewegung einer und derſelben Tonart auf der dritten und ſechsten Stufe in der Dur- und auf der fünften und achten Stufe in der Moll-Tonart vorkommen.

b) Das Beiſpiel 2 liefert einen Quint-Sexten-Akkord mit einer großen Terz, reinen Quinte und mit einer großen Sexte; er kann der große Quint-Sexten-Akkord genannt werden, und in der Dur-Tonart auf der vierten, fünften und achten Stufe und in der Moll-Tonart auf der ſechsten, ſiebenten und dritten Stufe ſeinen Sitz erhalten.

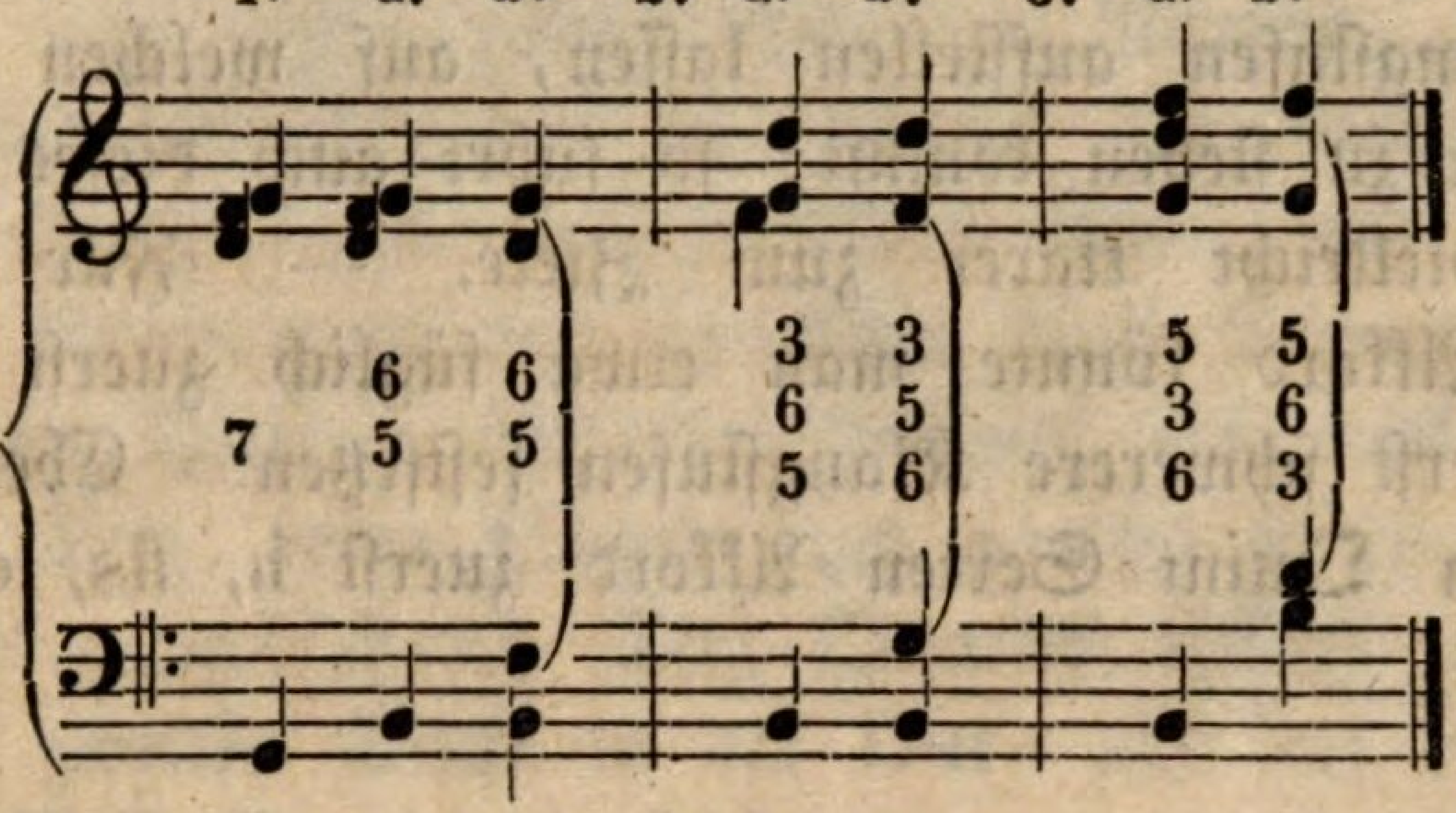
c) In dem Beiſpiele 3 iſt ein Quint-Sexten-Akkord entwickelt mit der kleinen Terz, reinen Quinte und mit der großen Sexte, alſo mit gemiſchten Intervallen, welchen man daher füglich den gemiſchten Quint-Sexten-Akkord nennen kann. Er kommt auf der zweiten Stufe in einer Dur- und auf der vierten Stufe in einer Moll-Tonart vor.

d) Der Quint-Sexten-Akkord im Beiſpiele 4 iſt die erſte Verſetzung des Ober-Dominanten-Vierklanges, und beſteht außer der kleinen Terz und Sexte noch aus einer verminderten Quinte, wodurch er den Namen „verminderter Quint-Sexten-Akkord" erhält. Er hat ſeinen Sitz auf der großen ſiebenten Stufe in der Dur- und auf der zweiten Stufe in der Moll-Tonart.

2) Der Quint-Sexten-Akkord wird geſchrieben mit $\frac{5}{6}$, welche Zeichen nur dann Verſetzungszeichen erhalten, wenn von der Tonart gewichen wird. Im vierſtimmigen Satze wird dazu noch die Terz genommen; dieſe wird nicht angezeigt, außer wenn ſie aus der Tonart weicht. Z. B. $\frac{6}{5}$–$\frac{6}{5}$–$\frac{6}{5}$.
♯ ♮ ♭

Da der Quint-Sexten-Akkord drei verſchiedene Intervalle, die Terz, Quinte und Sexte enthält, und da ein jedes dieſer Intervalle in der Diskantſtimme liegen kann; ſo kann auch dieſer Akkord in die erwähnten drei Stimmlagen gebracht und in ſolchen auch mit Ziffern bezeichnet werden.

1. a. b. 2. a. b. 3. a. b.



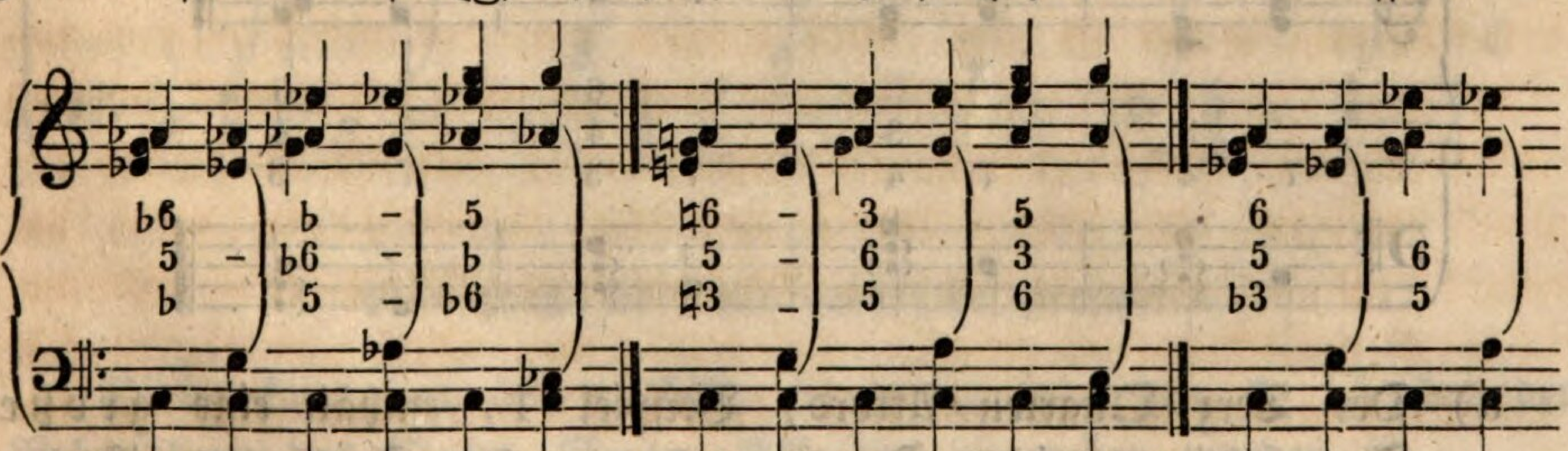
Beiſpiel 1 zeigt die Sext-, Beiſpiel 2 die Terz-, und Beiſpiel 3 die Quint-Lage. — a und b geben den Unterſchied zwiſchen der engen und getheilten Spielweiſe oder Harmonie.

Anmerkung über das praktiſche Verfahren.

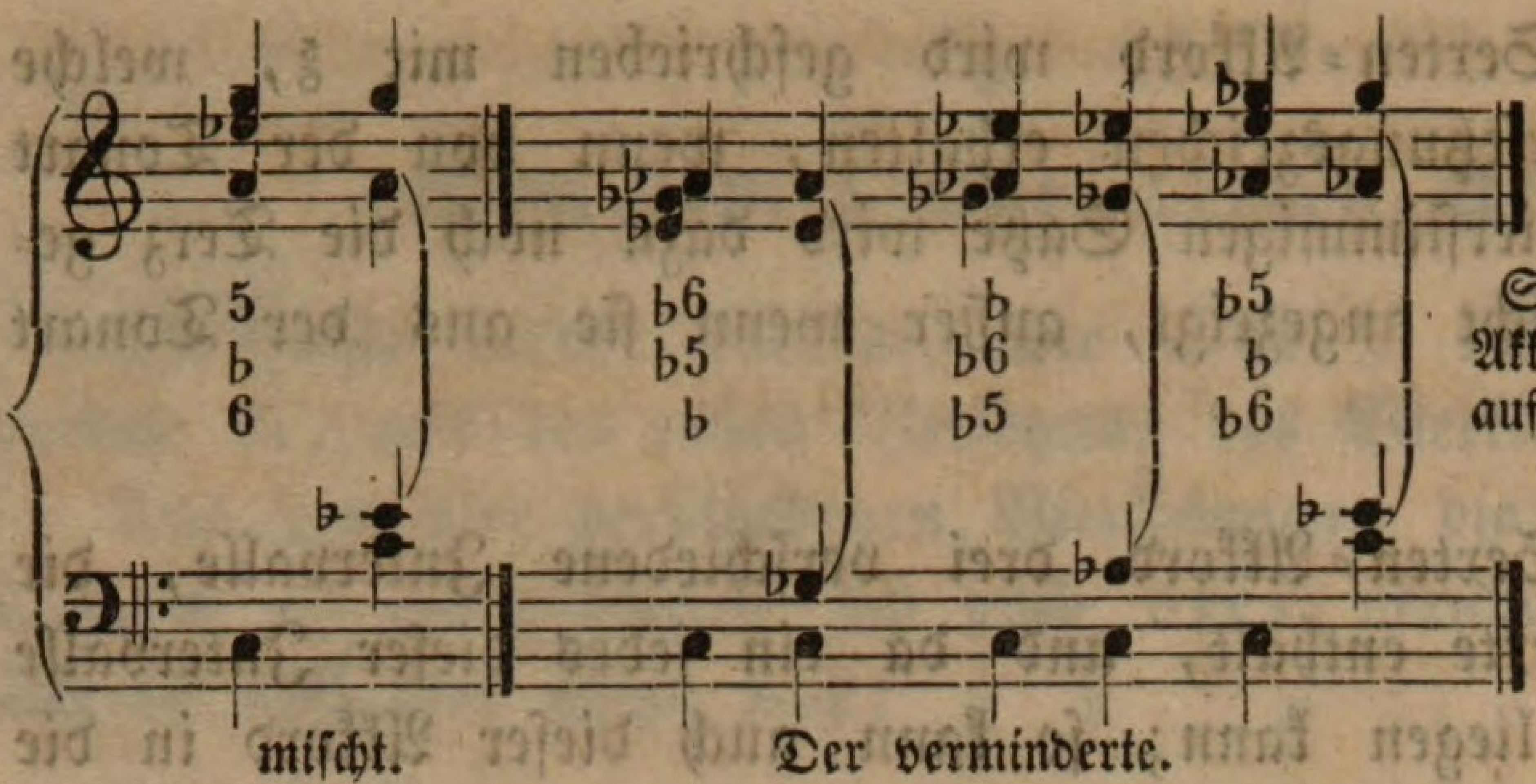
1) Fragen ſind: „Was iſt der Quint-Sexten-Akkord? Wodurch entſteht er? Aus welchen Intervallen beſteht er?“ ꝛc.

2) Hauptſache iſt auch hier wieder, daß der Schüler einen jeden Quint-Sexten-Akkord auf einer jeden beliebigen Klangſtufe in einer jeden Stimmlage und Spielweiſe ſchreiben und ſpielen lerne.

Man laſſe mit den Quint-Sexten-Akkorden auf C beginnen, und hiermit quintenweiſe (g, d, a, e, h ꝛc.) fortfahren. Ein Beiſpiel.



Der kleine Quint-Sexten-Akkord. Großer Quint-Sext-Akkord. Ge-



So werden die Quint-Sexten-Akkorde auch auf G, D, A ꝛc. aufgeſtellt.

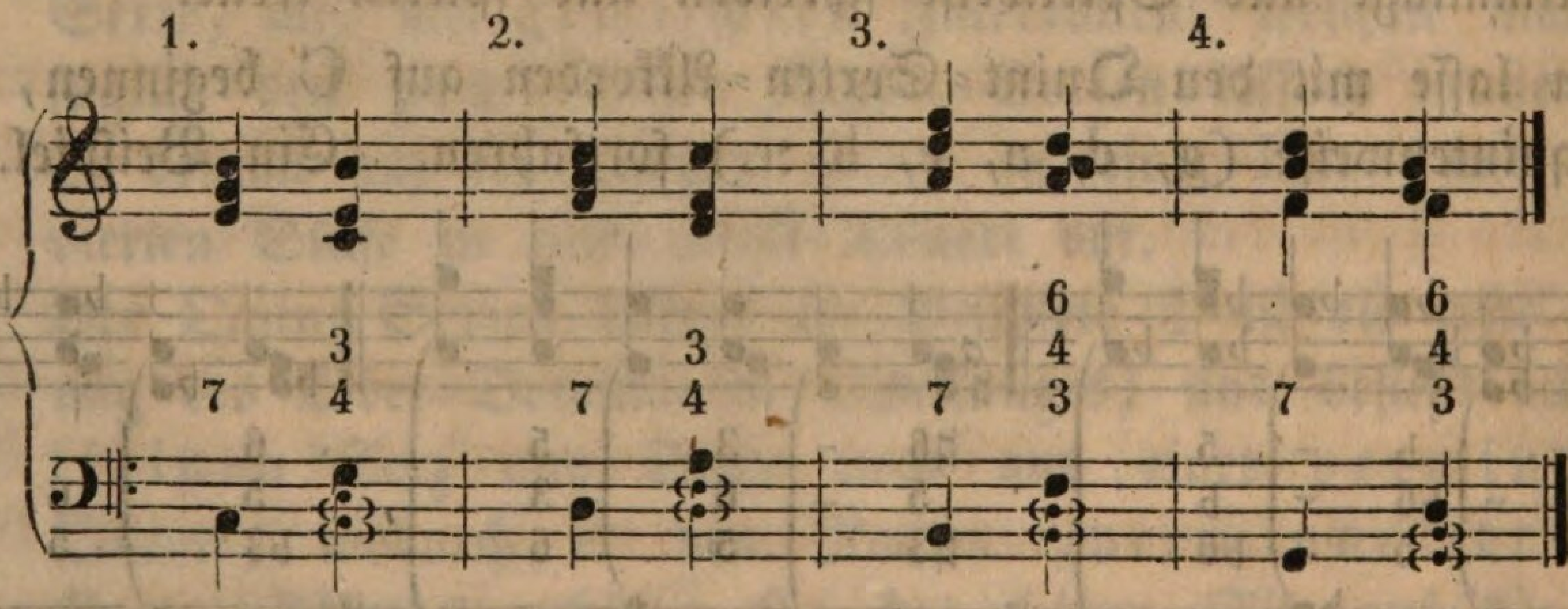
Will man zuerſt nur **einen** und **denſelben** Quint-Sexten-Akkord (etwa zuerſt den großen, **dann** den verminderten, **dann** den gemiſchten und endlich den kleinen) wählen und denſelben anfänglich auf ſolchen Klangſtufen aufſtellen laſſen, auf welchen er ohne viele Verſetzungszeichen zu ſtehen kommt; ſo führt auch dieſes und bei manchen Schülern vielleicht klarer zum Ziele. — Für den **großen** Quint-Sexten-Akkord könnte man etwa füglich zuerſt c, dann f, b, g, d, a, dann erſt ſchwerere Klangſtufen feſtſetzen. Eben ſo ſind für den verminderten Quint-Sexten-Akkord zuerſt h, fis, cis, gis ꝛc. zu empfehlen.

§. 16.

Der Terz-Quart-Sexten-Akkord.

1) Wie oben §. 12, Nro. 2, e, Beiſpiel 4 gezeigt worden iſt, entſteht dieſer Akkord aus der **zweiten** Verſetzung des Vierklanges. Man nimmt hierzu anſtatt des Grundtones die Quinte zum Baſſe, wodurch die urſprüngliche Septime zur **Terz**, die urſprüngliche Oktave zur **Quarte** und die urſprüngliche Terz zur **Sexte** wird.

Folgende Beiſpiele weiſen nach, daß aus den vier verſchiedenen Vierklängen eben ſo vielerlei Terz-Quarten-Akkorde ſich ergeben.



a) Der Terz-Quarten-Akkord, Beiſpiel 1, enthält eine **große** Terze, eine **reine** Quarte und **große** Sexte; er iſt der

große Terz-Quarten-Akkord und hat ſeinen Sitz, wenn nicht aus der Tonart gewichen wird, auf der fünften und achten Stufe der Dur- und auf der ſiebenten und dritten Stufe der Moll-Tonart.

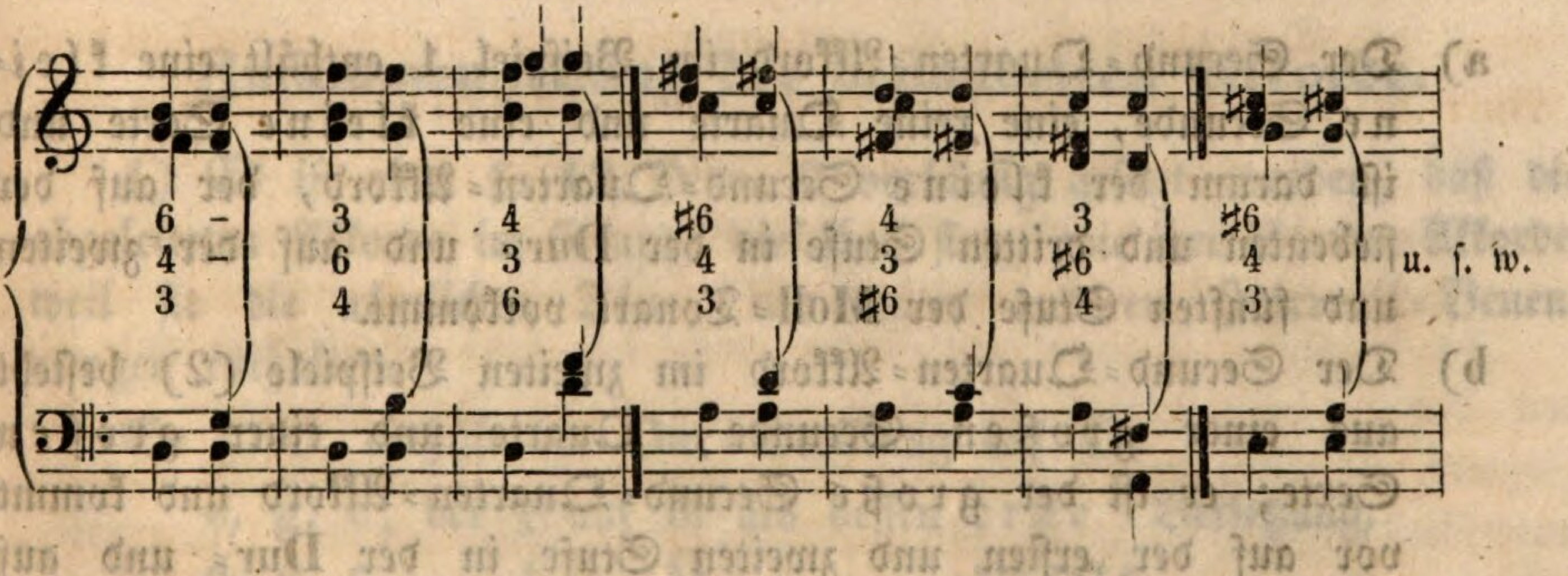
b) Das Beiſpiel 2 zeigt einen Terz-Quarten-Akkord mit einer kleinen Terz, reinen Quarte und einer kleinen Sexte und heißt der kleine Terz-Quarten-Akkord. Er kommt vor auf der ſechsten, ſiebenten und dritten Stufe einer und derſelben Dur- und auf der erſten, zweiten und fünften Stufe einer und derſelben Moll-Tonart.

c) Der dritte Terz-Quarten-Akkord (Beiſpiel 3) beſteht aus einer großen Terz und Sexte und aus einer übermäßigen Quarte und man pflegt ihm den Namen „übermäßiger Terz-Quarten-Akkord" zu geben. Er kommt vor auf der vierten Stufe einer und derſelben Dur- und auf der kleinen ſechsten Stufe einer und derſelben Moll-Tonart.

d) Der Terz-Quarten-Akkord (Beiſpiel 4) endlich enthält eine kleine Terz, reine Quarte und große Sexte und man nennt ihn den gemiſchten Terz-Quarten-Akkord und er erſcheint auf der zweiten Stufe in der Dur- und auf der vierten Stufe in der Moll-Tonart.

2) Der Terz-Quarten-Akkord wird mit $\frac{4}{3}$ — $\frac{3}{4}$ bezeichnet und erhält im vierſtimmigen Satze dazu die Sexte. Verſetzungszeichen werden zu einem oder mehreren dieſer Intervallzeichen nur gebraucht, wenn aus der Tonart gewichen wird.

3) Der Terz-Quarten-Akkord kann in der Terz-, in der Quart- und in der Sext-Lage, ſo wie in enger und getheilter Spielweiſe erſcheinen. Hierüber folgende Beiſpiele:



Anmerkung über das praktiſche Verfahren.

Dieſes kann und ſoll daſſelbe ſein, wie es oben §. 15 bei der Behandlung des Quint-Sexten-Akkordes angegeben worden iſt.

§. 17.

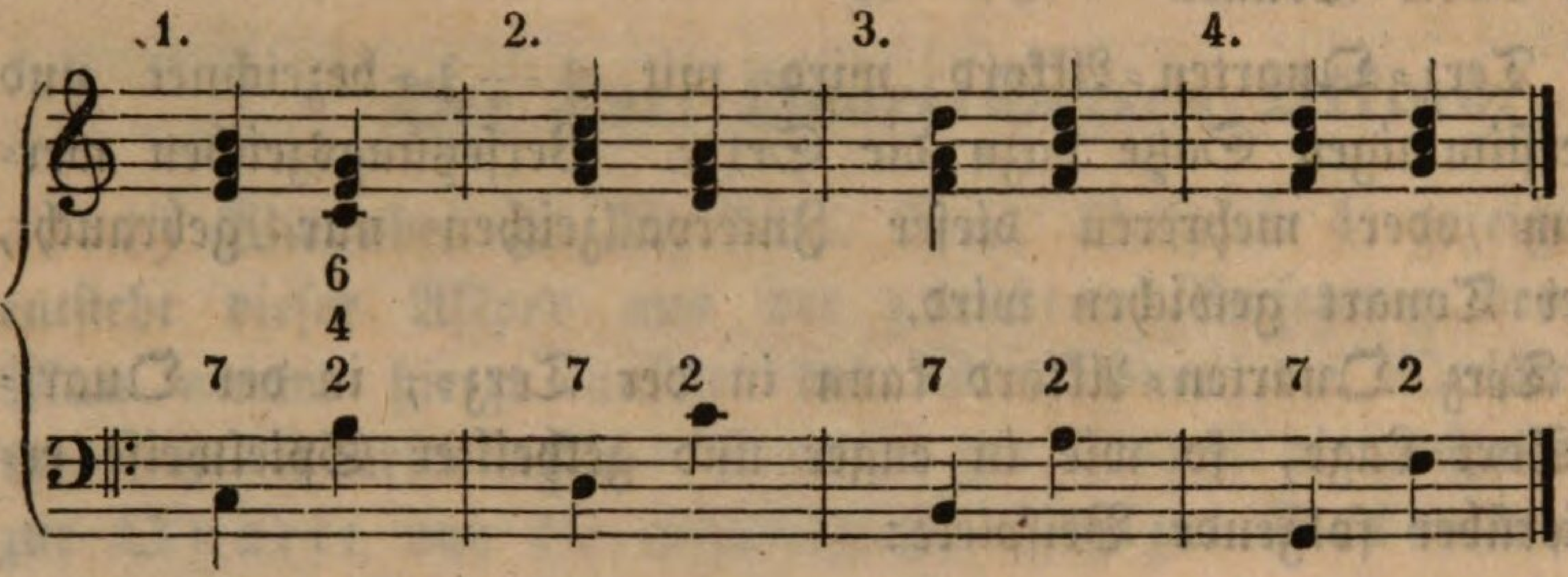
Von dem Secund-Quart-Sexten-*) Akkorde.

1) Der Secund-Quarten-Akkord entſteht (ſiehe oben §. 12, Nro. 2, e, Beiſpiel 5) aus der dritten Verſetzung des Vierklanges, von dem man anſtatt des Grundtones die Septime zum Baßtone nimmt, und wodurch die urſprüngliche Oktave zur Secunde, die urſprüngliche Terz zur Quarte, die urſprüngliche Quinte zur Sexte wird. Man bezeichnet ihn einfach mit 2. Sollen aber zugleich die Stimmlagen bezeichnet werden, ſo bedienet man ſich dazu aller drei Intervallbezeichnungen, in geeigneter Aufeinanderfolge:

2 4 6
6 , 2 , 4
4 6 2.

Die Hauptbeſtandtheile ſind die Secunde und Quarte, die auch nur allein zum dreiſtimmigen Satze genommen werden. Der vierſtimmige Satz fordert dazu noch die Sexte, in einigen Fällen anſtatt dieſer die doppelte Secunde.

2) Folgende Beiſpiele zeigen vier verſchiedene Secund-Quarten-Akkorde:



a) Der Secund-Quarten-Akkord im Beiſpiel 1 enthält eine kleine Secunde, eine reine Quarte und eine kleine Sexte und iſt darum der kleine Secund-Quarten-Akkord, der auf der ſiebenten und dritten Stufe in der Dur- und auf der zweiten und fünften Stufe der Moll-Tonart vorkommt.

b) Der Secund-Quarten-Akkord im zweiten Beiſpiele (2) beſteht aus einer großen Secunde, Quarte und einer großen Sexte; er iſt der große Secund-Quarten-Akkord und kommt vor auf der erſten und zweiten Stufe in der Dur- und auf der dritten und vierten Stufe in der Moll-Tonart.

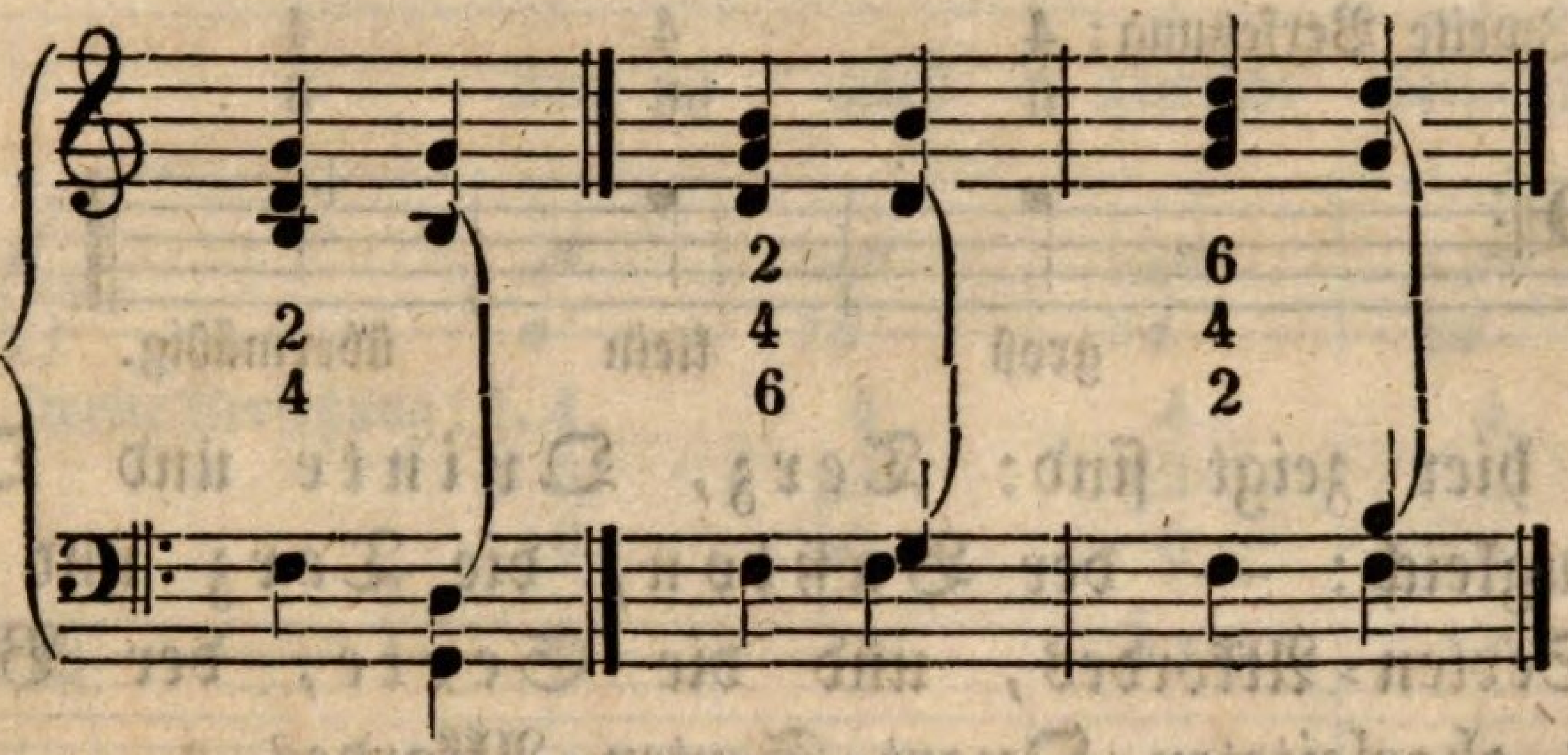
c) Beiſpiel 3 zeigt einen Secund-Quarten-Akkord mit einer

*) Kann in der Benennung auch weggelaſſen werden.

großen Secunde, einer reinen Quarte und einer kleinen Sexte; er heißt gemiſcht und erſcheint auf der ſechsten Stufe in der Dur- und auf der erſten Stufe in der Moll-Tonart.

d) Die dritte Verſetzung des Dominanten-Vierklanges (Beiſp. 4) endlich entwickelt einen Secund-Quarten-Akkord mit einer großen Secunde, einer übermäßigen Quarte und einer großen Sexte und man pflegt ihn den übermäßigen Secund-Quarten-Akkord zu nennen. Er kommt vor auf der vierten Stufe in der Dur- und auf der ſechsten Stufe in der Moll-Tonart.

3) Folgende Beiſpiele zeigen, daß und wie der Secund-Quarten-Akkord in drei Stimmlagen und in enger und getheilter Spielweiſe erſcheinen kann.



4) Die praktiſche Einübung dieſes Akkordes richtet ſich ebenfalls wieder nach derjenigen, welche oben §. 15 bei der Behandlung des Quint-Sexten-Akkordes angegeben worden iſt.

§. 18.

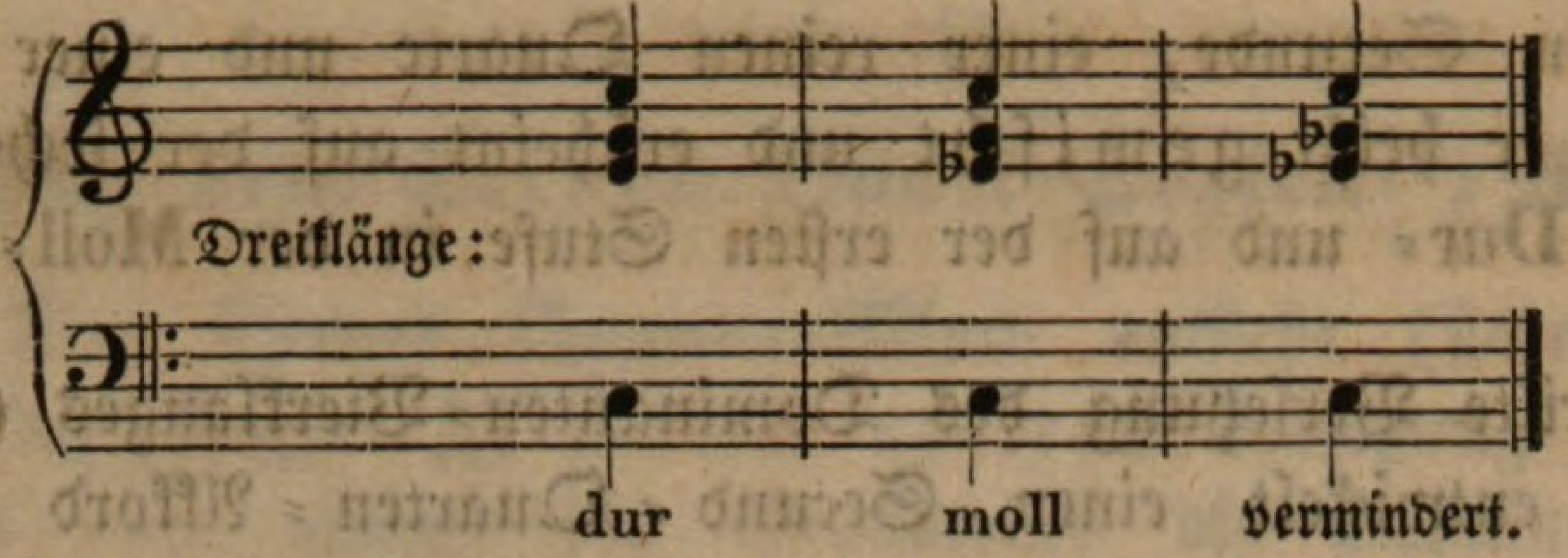
Zuſammenſtellung der behandelten Akkorde.

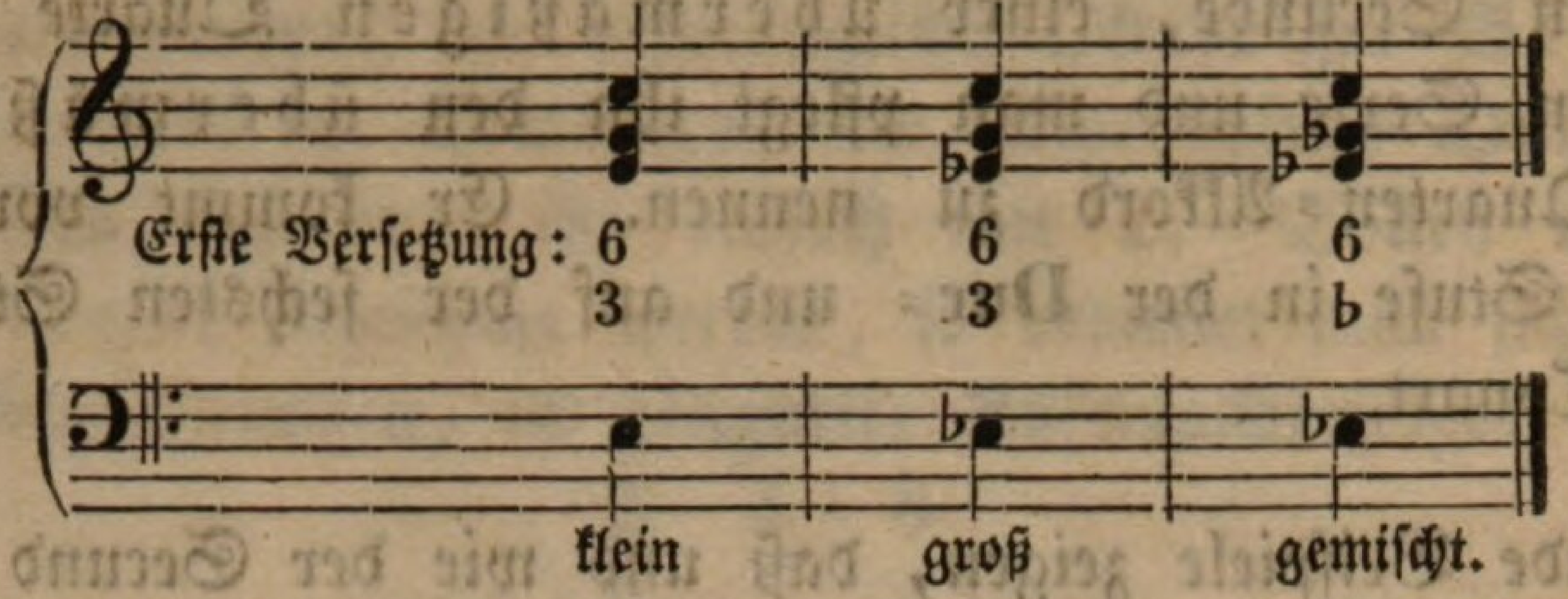
1) Es iſt oben §. 12, Nro. 2 vorläufig geſagt worden, daß die abgeleiteten Akkorde im Grunde dieſelben ſind, wie ihre Stamm-Akkorde, weil ſie die nämlichen Töne, nur unter anderen Intervall-Benennungen enthalten.

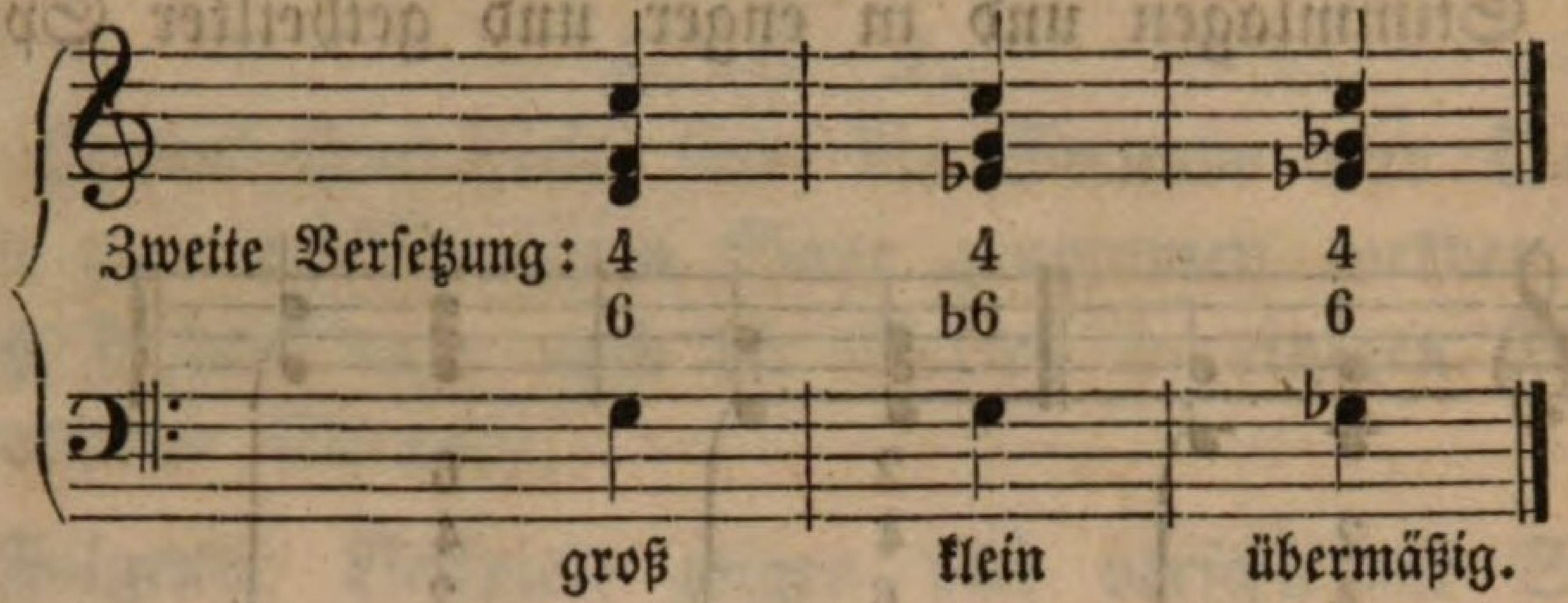
So z. B. enthält der Dur-Dreiklang auf C:

e, g, c; der $\frac{6}{3}$ auf E als deſſen erſte Verſetzung,
e, g, c; " $\frac{4}{6}$ " G " " zweite "
e, g, c.

Dieſe Aehnlichkeit zeiget ſich klarer noch in der folgenden Ueberſicht:







Wie ſich hier zeigt ſind: Terz, Quinte und Oktave des Dreiklanges zugleich: — der Baßton, die Terz und Sexte des abgeleiteten Sexten-Akkordes, und die Sexte, der Baßton und Quarte des abgeleiteten Quart-Sexten-Akkordes.

Nach den einzelnen Intervallen betrachtet iſt die Oktave des Dreiklanges auch

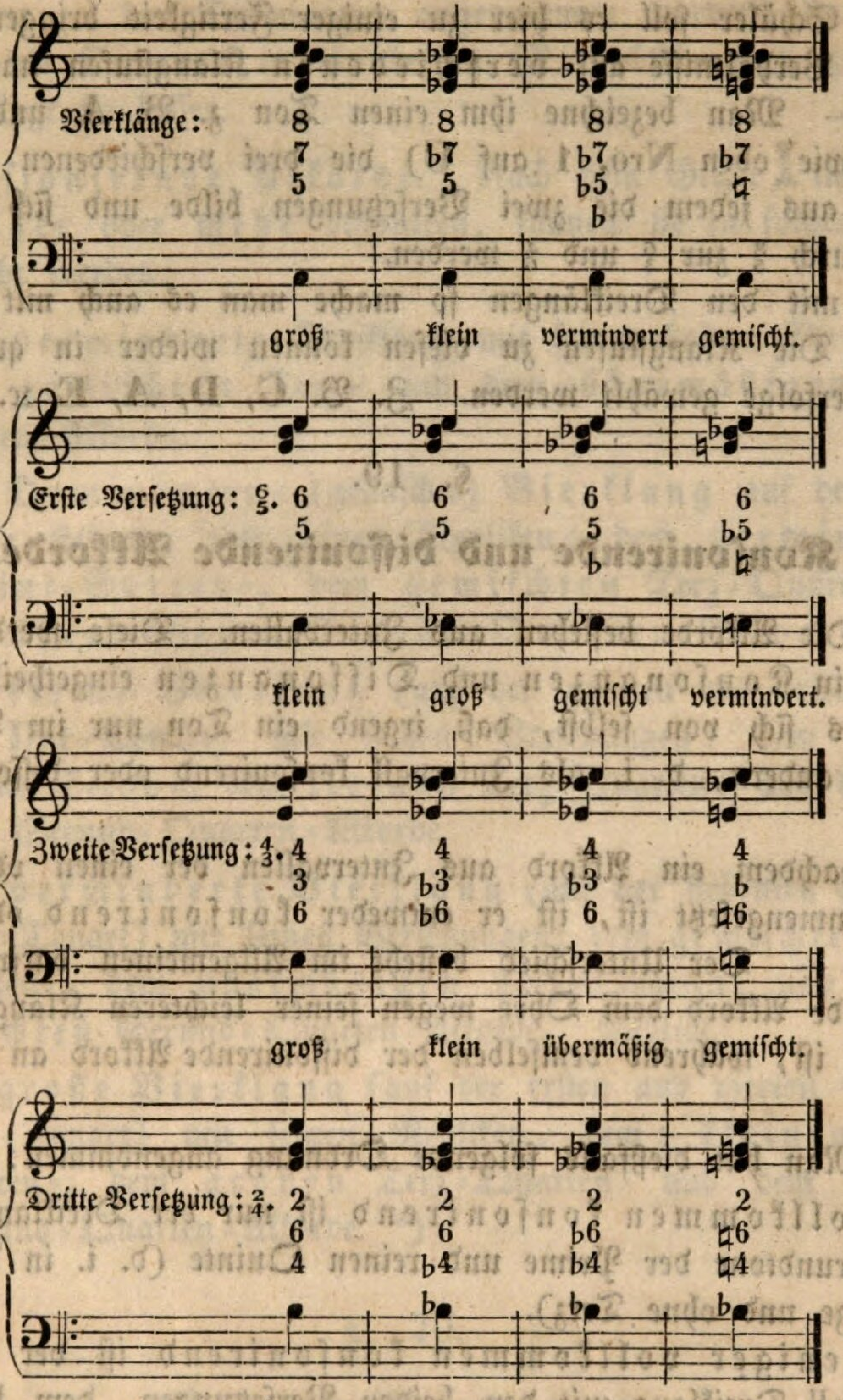
die Sexte des Terz-Sexten-Akkordes und
die Quarte des Quart-Sexten-Akkordes.

Es iſt ebenſo die Quinte des Dreiklanges auch
die Terz des Terz-Sexten und
der Baßton des Quart-Sexten-Akkordes.

So findet man die Terz des Dreiklanges
als Baßton des Terz-Sexten- und
als Sexte des Quart-Sexten-Akkordes.

2) Dasſelbe Bewandtniß findet auch bei dem Vierklange und bei den davon hergeleiteten Akkorden Statt. Die Septime und Oktave (letztere als Grundton) ſind im Bezug auf die Ableitung die Hauptunterſcheidungs-Merkmale des Vierklanges. Dieſe beiden Intervalle, alſo die Septime und Oktave ſind im Quint-Sexten-Akkorde die Quinte und Sexte, ſie ſind im Terz-Quarten-Akkorde die Terz und Quarte, und im Secund-Quarten-Akkorde Baßton und Secunde.

Folgende Ueberſicht weiſet dieſes nach:



Wenn man das Verhältniß der einzelnen Intervalle heraushebt, ſo erſcheint die Oktave (wie bei dem Dreiklange)

im Quint-Sexten-Akkorde als Sexte,

im Terz-Quarten-Akkorde als Quarte und

im Secund-Quarten-Akkorde als Secunde.

Eben ſo iſt die Septime des Vierklanges

die Quinte des Quint-Sexten-Akkordes,

die Terz des Terz-Quarten-Akkordes und

der Baßton des Secund-Quarten-Akkordes.

Die übrigen Verhältniſſe zeigen ſich wie bei dem Dreiklange.

Anmerkung über das praktiſche Verfahren.

Der Schüler ſoll es hier zu einiger Fertigkeit bringen, die bezeichneten Verhältniſſe auf verſchiedenen Klangſtufen nachweiſen zu können. — Man bezeichne ihm einen Ton z. B. A und verlange, daß er (wie oben Nro. 1 auf C) die drei verſchiedenen Dreiklänge aufſtelle, aus jedem die zwei Verſetzungen bilde und ſich überzeuge, daß hierdurch $^{8}_{5}$ zur $^{6}_{3}$ und $^{4}_{6}$ werden.

Wie mit den Dreiklängen ſo mache man es auch mit den Vierklängen. Die Klangſtufen zu dieſen können wieder in quintenweiſer Aufeinanderfolge gewählt werden. Z. B. G, D, A, E ꝛc.

§. 19.

Konſonirende und diſſonirende Akkorde.

1) Die Akkorde beſtehen aus Intervallen. Dieſe werden (§. 7, Nro. 5) in Konſonanzen und Diſſonanzen eingetheilt. Hierbei verſteht es ſich von ſelbſt, daß irgend ein Ton nur im Verhältniſſe zu einem andern, d. i. als Intervall konſonirend oder diſſonirend ſein kann.

Je nachdem ein Akkord aus Intervallen der einen oder anderen Art zuſammengeſetzt iſt, iſt er entweder konſonirend oder diſſonirend. — Der Unterſchied beſteht im Allgemeinen darin, daß der konſonirende Akkord dem Ohre wegen ſeiner leichteren Klangverhältniſſe angenehm iſt, während demſelben der diſſonirende Akkord an ſich widrig klingt.

2) Man hat dießfalls folgende Ordnung angenommen:

a) Vollkommen konſonirend iſt nur der Dreiklang mit dem Grundtone der Prime und reinen Quinte (d. i. in der Quintlage und ohne Terz).

b) Weniger vollkommen konſonirend iſt der Dur- und Moll-Dreiklang mit den beiden Verſetzungen, dem kleinen und großen Terz-Sexten- und dem großen und kleinen Quart-Sexten-Akkorde. Man macht unter dieſen Akkorden wieder einen Unterſchied in Hinſicht ihrer Stimmenlagen. Der Dreiklang in der Quint- (alſo der Terz-Sexten-Akkord in der Terz- und der Quart-Sexten-Akkord in der Oktav-) Lage genommen, iſt konſonirender, als in der Oktav- (der Terz-Sexten-Akkord in der Sext- und der Quart-Sexten-Akkord in der Quart-) Lage gehalten, weil ſich im letzten Falle (ſiehe oben im §. 18 die Notenbeiſpiele) von der obern Mittelſtimme (in enger Harmonie im Alte) bis zur Diskant-Stimme eine

Quarte bildet, die als Uebergangs-Intervall von den Konſonanzen zu den Diſſonanzen angenommen worden iſt. Kommt aber die *Quarte* in die beiden *Mittelſtimmen* zu ſtehen, ſo klingt ſie beſſer.

B. *Diſſonirende Akkorde.* Nach dem Grade, in welchem dieſe *weniger* oder *mehr* diſſoniren, können ſie in folgende Ordnung gebracht werden:

a) Der *verminderte* Dreiklang mit ſeinen beiden Verſetzungen, dem *gemiſchten* Terz- und dem *übermäßigen* Quart-Sexten-Akkorde.

b) Der *Dominanten*- (gemiſchte) *Vierklang* auf der fünften Stufe ſtehend, mit ſeinen Repliken: dem *verminderten Quint-Sexten*-, dem *gemiſchten* Terz-Quarten- und dem *übermäßigen Secund-Quarten-Akkorde*.

c) Der *kleine Vierklang* (auf der zweiten und dritten Stufe der Dur-Tonart) mit ſeinen Verſetzungen: dem *großen* Quint-Sexten-, dem *kleinen* Terz-Quarten- und dem *großen* Secund-Quarten-Akkorde.

d) Der *verminderte Vierklang* (auf der ſiebenten Stufe der Dur-Tonart) mit ſeinen Verſetzungen: dem *gemiſchten* Quint-Sexten-, dem *übermäßigen* Terz-Quarten- und dem *gemiſchten* Secund-Quarten-Akkorde. Endlich

e) der *große Vierklang* (auf der erſten und vierten Stufe der Dur-Tonart) mit ſeinen Repliken, dem: *kleinen* Quint-Sexten-, dem *großen* Terz-Quarten- und dem *kleinen* Secund-Quarten-Akkorde. *)

§. 20.

Von den Bewegungen.

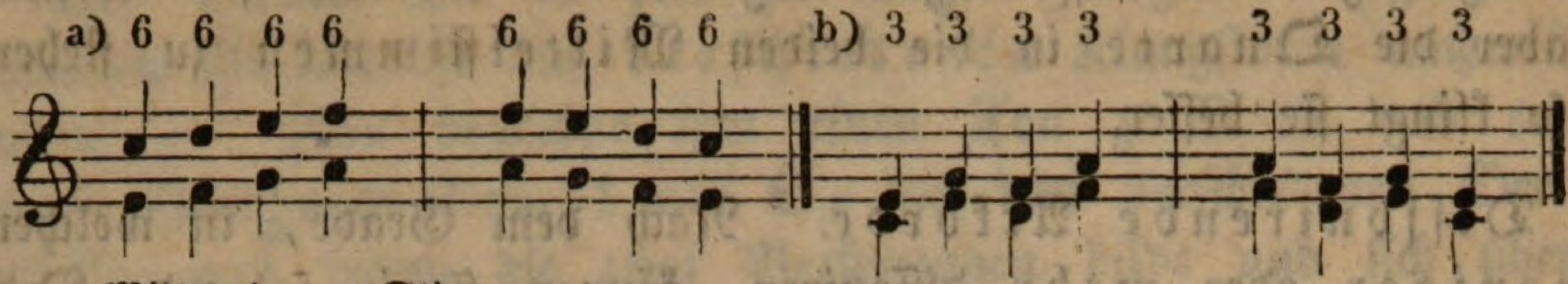
1) Durch Fortſchreitungen der Töne und Akkorde entſtehen mannigfache *Bewegungen*. Darunter verſteht man alſo den Gang — das Bleiben, Auf- und Abwärtsſchreiten — zweier oder mehrerer Stimmen zu einander. Es gibt *dreierlei Bewegungen*.

A. Es können zwei oder mehrere Stimmen gleichzeitig und gleichförmig ſtufen- oder intervallenweiſe entweder auf- oder abwärts ſchreiten. Man nennt dieſes die *gerade Bewegung* (Motus rectus).

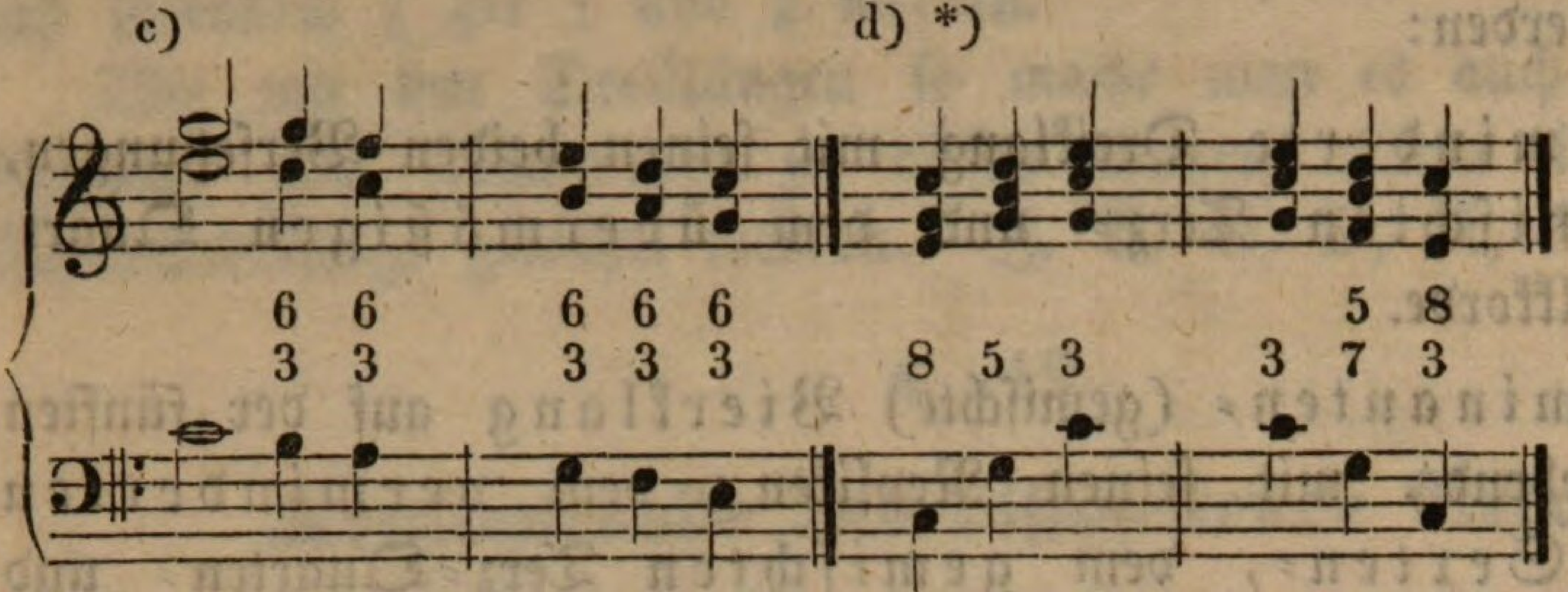
*) Von den übrigen Diſſonanzen ſpäter.

Z. B.

Mit zwei Stimmen:

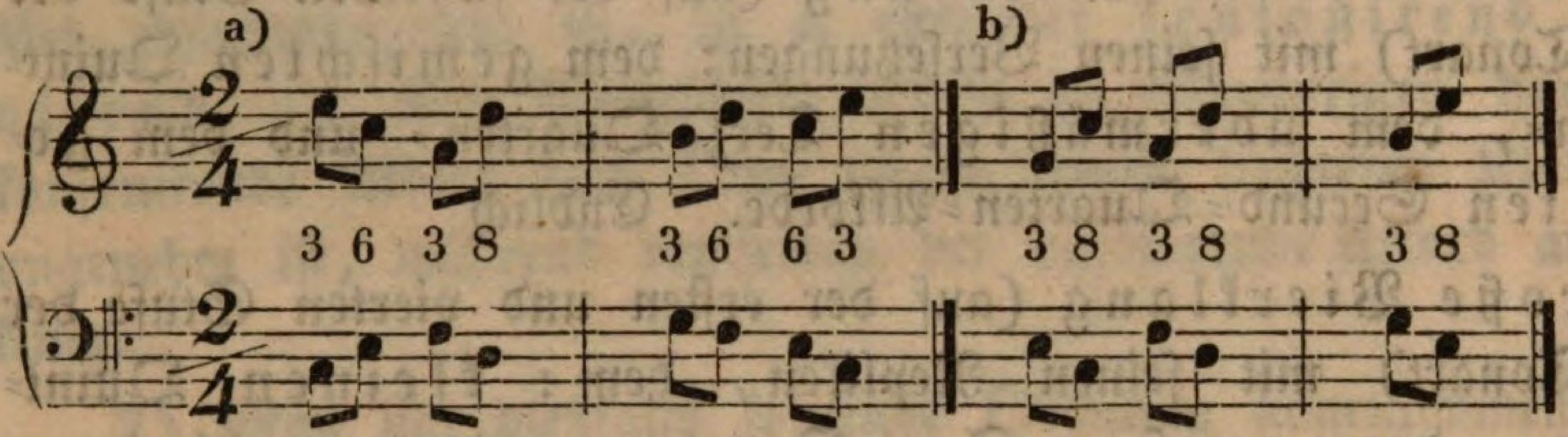


Mit mehreren Stimmen:

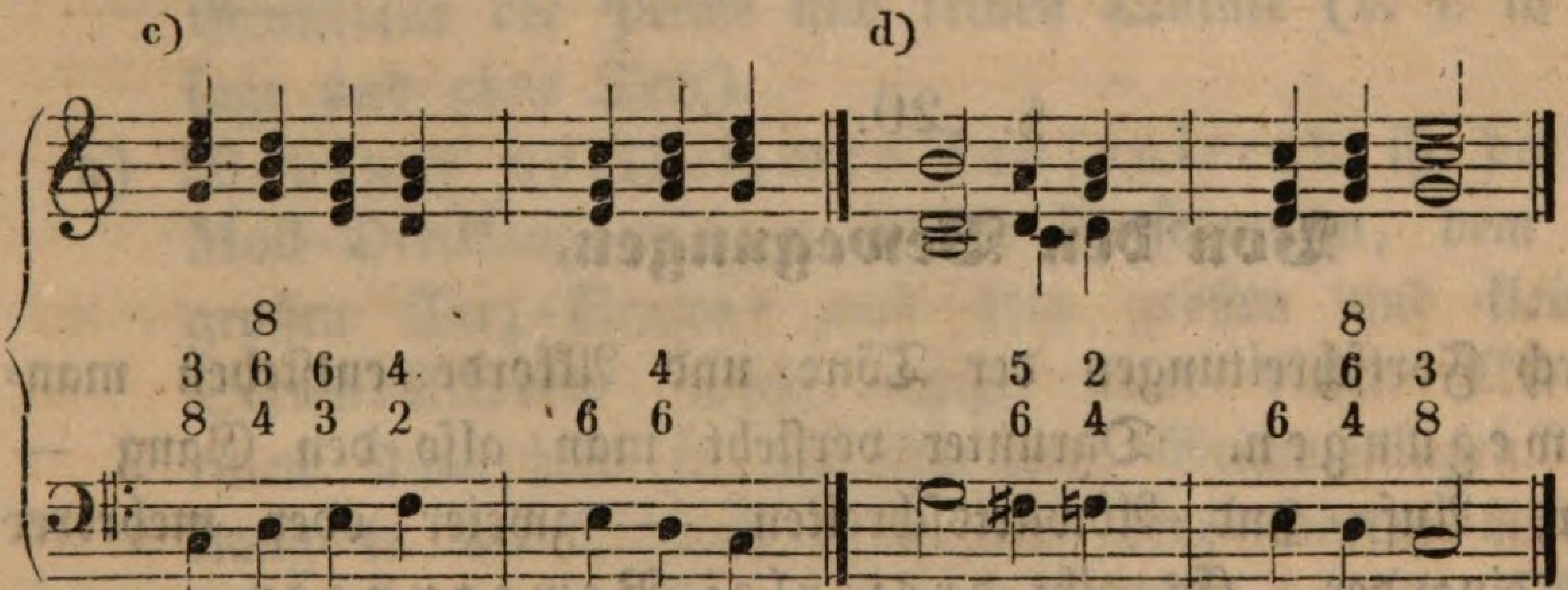


B. Es können ferner die Stimmen entgegengeſetzte Bewegungen einhalten; es kann die eine Stimme aufwärts ſchreiten, während die andere abwärts ſich bewegt und ſo umgekehrt. Dieſe Bewegung heißt die widrige oder Gegenbewegung. (Motus contrarius.)

Mit zwei Stimmen:



Mit mehreren Stimmen: Hier ſtehen nur die linke und rechte Hand in der Gegenbewegung, die Stimmen der rechten Hand unter ſich aber ſind in der geraden Bewegung.



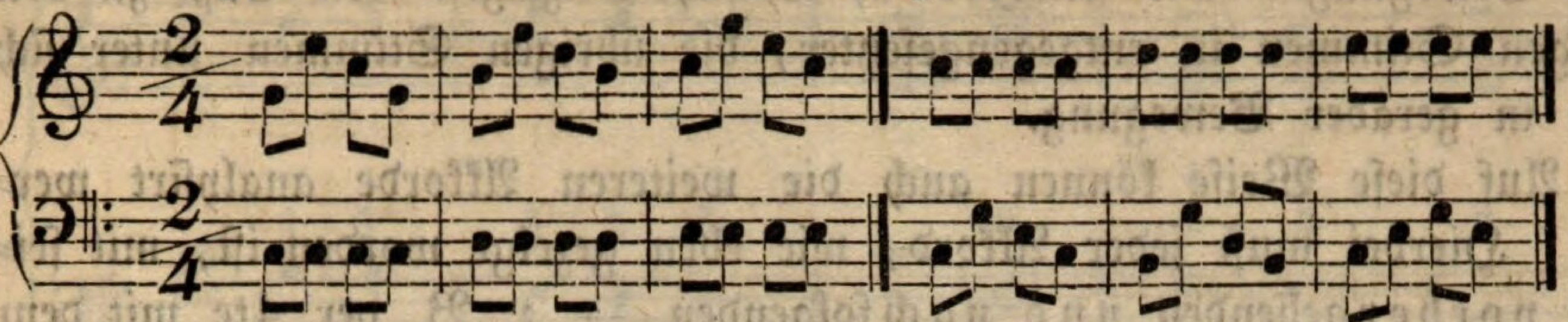
C. Die dritte Bewegung heißt Seitenbewegung (Motus obliquus) und beſteht darinn, daß die eine Stimme auf- oder abwärts ſchreitet, während die andere auf gleicher Stufe ſich hält. Z. B.

---

*) „Es gibt Fehler!“ Nur ein wenig Geduld; wir werden ihnen zur rechten Zeit auf die Spur kommen.

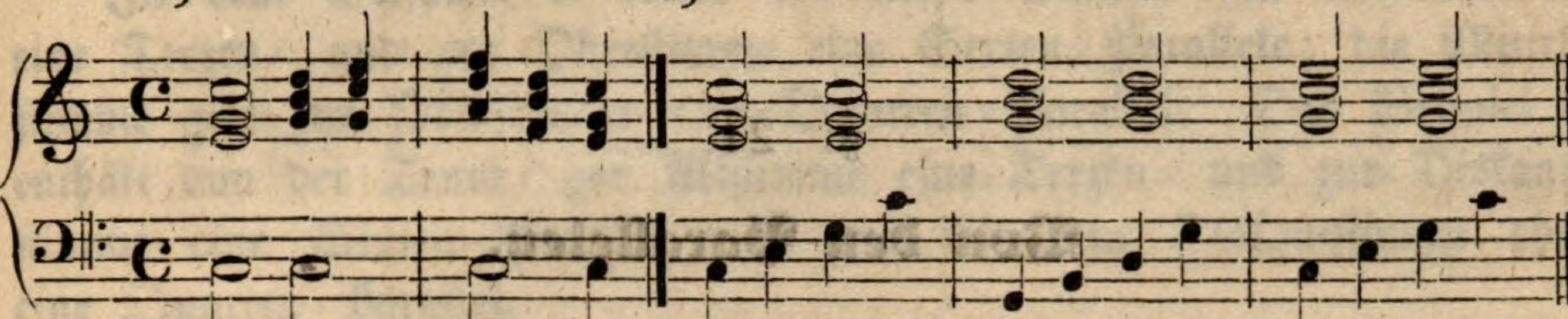
Mit zwei Stimmen:

a) b)



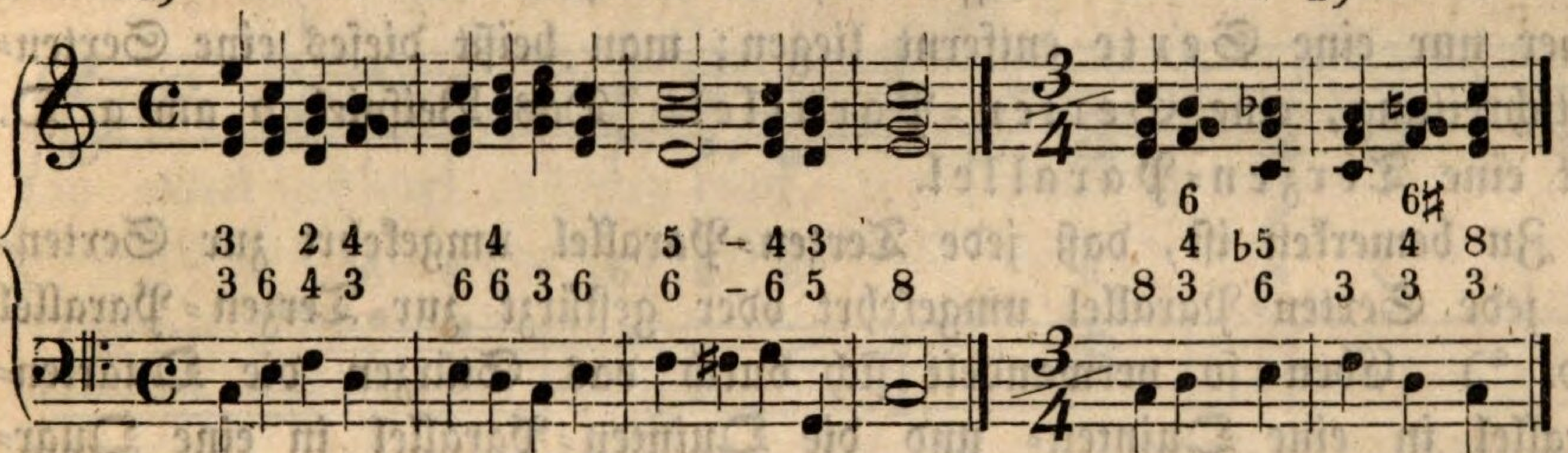
Mit mehreren Stimmen; die rechte und linke Hand in der Seitenbewegung:

c) d)



2) Die Bewegungen ſind in drei= und vierſtimmigen Akkorden größtentheils gemiſcht. Z. B.

a) b)



Um die gegenſeitigen Bewegungen der Stimmen in vorſtehenden Akkorden=Fortſchreitungen mit Sicherheit aufzufaſſen, halte man ſich zunächſt an die enge Spielweiſe und man vergleiche a) die Baßſtimme mit der Tenor=, Alt= und Diskantſtimme, dann b) die Tenorſtimme mit der Alt= und Diskantſtimme, endlich c) die Altſtimme mit der Diskantſtimme.

Dieſemnach erſieht man oben Akkorde 1 zu 2 die Baßſtimme zur Tenor= und Altſtimme in einer Seiten= und zur Diskantſtimme in einer Gegenbewegung; die Diskantſtimme zur Tenor= und Altſtimme in einer Seitenbewegung. Die Akkorde 2 und 3 zeigen die Baßſtimme mit der Tenor= und Diskantſtimme in der entgegengeſetzten, mit der Altſtimme in der Seitenbewegung; der Tenor aber zeigt ſich gegen die Diskantſtimme in der geraden, gegen die Altſtimme in der Seiten=bewegung. In den Akkorden 3 und 4 hält der Baß mit dem Tenore eine Gegen= und mit den übrigen Stimmen eine Seitenbewegung ein. In den Akkorden 4 und 5 zeigt der Baß gegen den Tenor eine

Gegen-, gegen den Alt eine Seiten- und gegen den Diskant eine gerade Bewegung. Die Akkorde 5, 6, 7, 8 zeigen den Baß zu den übrigen Stimmen in entgegengeſetzter, die übrigen Stimmen unter ſich aber in gerader Bewegung.

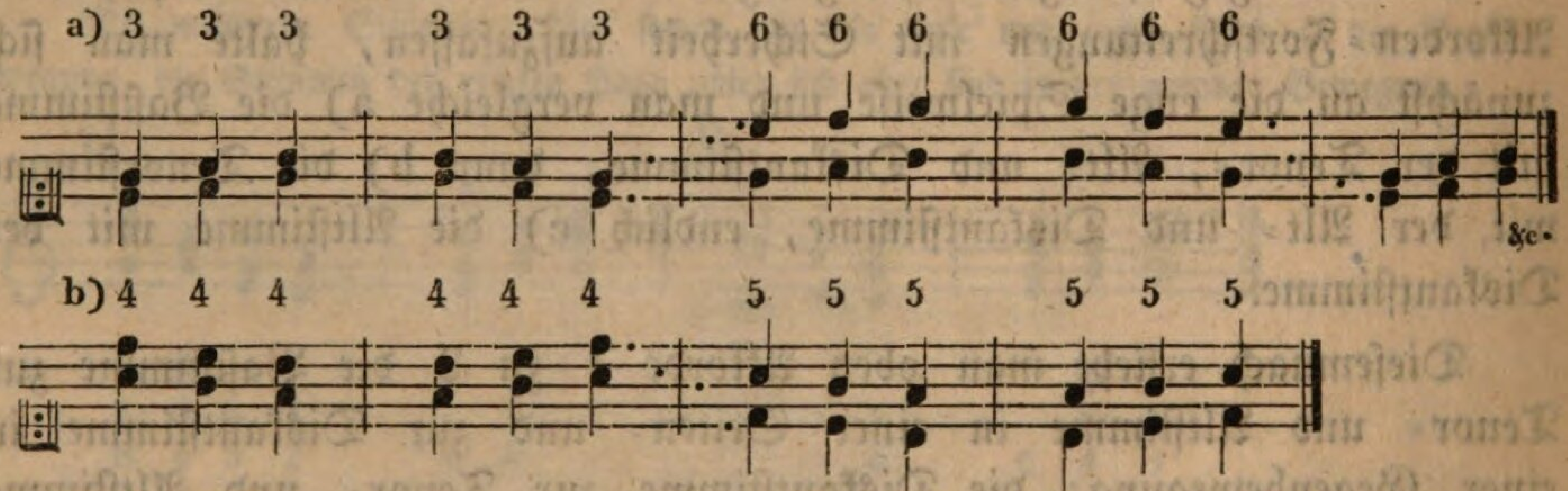
Auf dieſe Weiſe können auch die weiteren Akkorde analyſirt werden. Hierbei muß jeder Akkord, wie eben gezeigt worden iſt, mit ſeinem *vorhergehenden* *und* *nachfolgenden* — z. B. der 4te mit dem 3ten und 5ten, der 5te mit dem 4ten und 6ten ꝛc. Akkorde verglichen werden.

§. 21.

Von den Parallelen.

1) Bei den Bewegungen der Stimmen geſchieht es oft, daß zwei Stimmen unter ſich in *gleichen* Intervallverhältniſſen, z. B. in Terzen, Sexten, Quarten ꝛc. fortſchreiten. Man ſehe oben §. 20, Nro. 1 unter A das Beiſpiel a, in welchem die beiden Stimmen immer nur eine *Sexte* entfernt liegen; man heißt dieſes eine Sexten-Fortſchreitung, eine *Sexten-Parallel*. Das Beiſpiel b am a. O. zeigt eine *Terzen-Parallel*.

Zu bemerken iſt, daß jede Terzen-Parallel umgekehrt zur Sexten- und jede Sexten-Parallel umgekehrt oder geſtürzt zur Terzen-Parallel wird. *) Eben ſo verwandelt ſich durch das Stürzen die Quarten-Parallel in eine Quinten- und die Quinten-Parallel in eine Quarten-Parallel. Z. B.

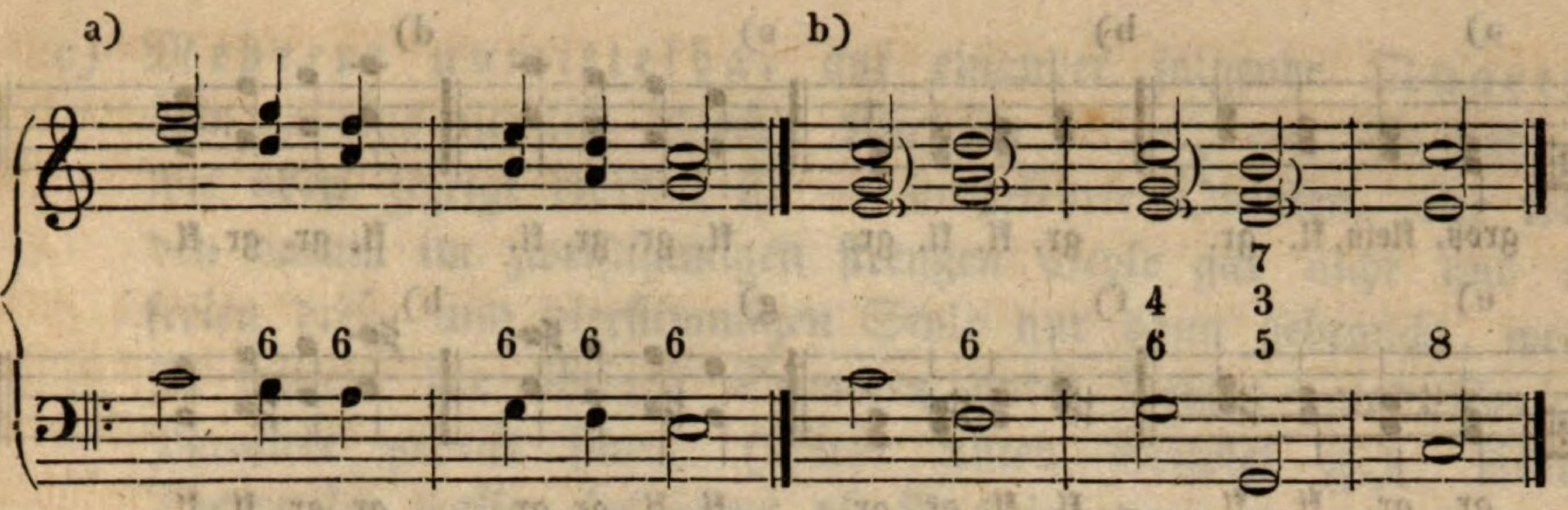


Außer dieſen gibt es noch Oktaven- aber keine Secunden- und Septimen-Parallelen.

Im drei- und vierſtimmigen Satze kann es mehrartige Parallelen *zugleich* geben. Z. B.

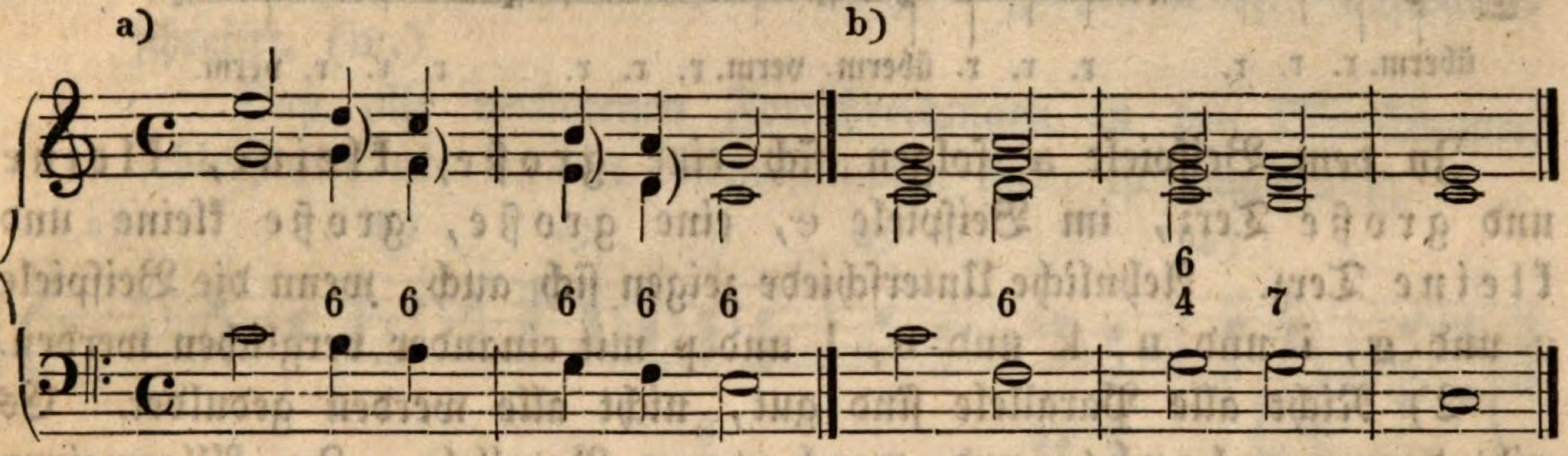
---

*) Was man unter „Stürzen der Intervalle" verſteht, iſt ſchon oben geſagt worden.



In dem Beiſpiele a bildet die tiefſte Stimme zur Mittelſtimme eine Terzen- und zur Oberſtimme eine Sexten-Parallele; die Mittelſtimme gibt zur Oberſtimme eine Quarten-Parallel. Das Beiſpiel b enthält von der Tenor- zur Altſtimme eine Terzen- und zur Diskantſtimme eine Sexten-Parallel, von der Alt- zur Diskantſtimme aber eine Quarten-Parallel.

Wird die Oberſtimme dieſer beiden Beiſpiele geſtürzt, ſo entſtehen dadurch folgende Parallelen:

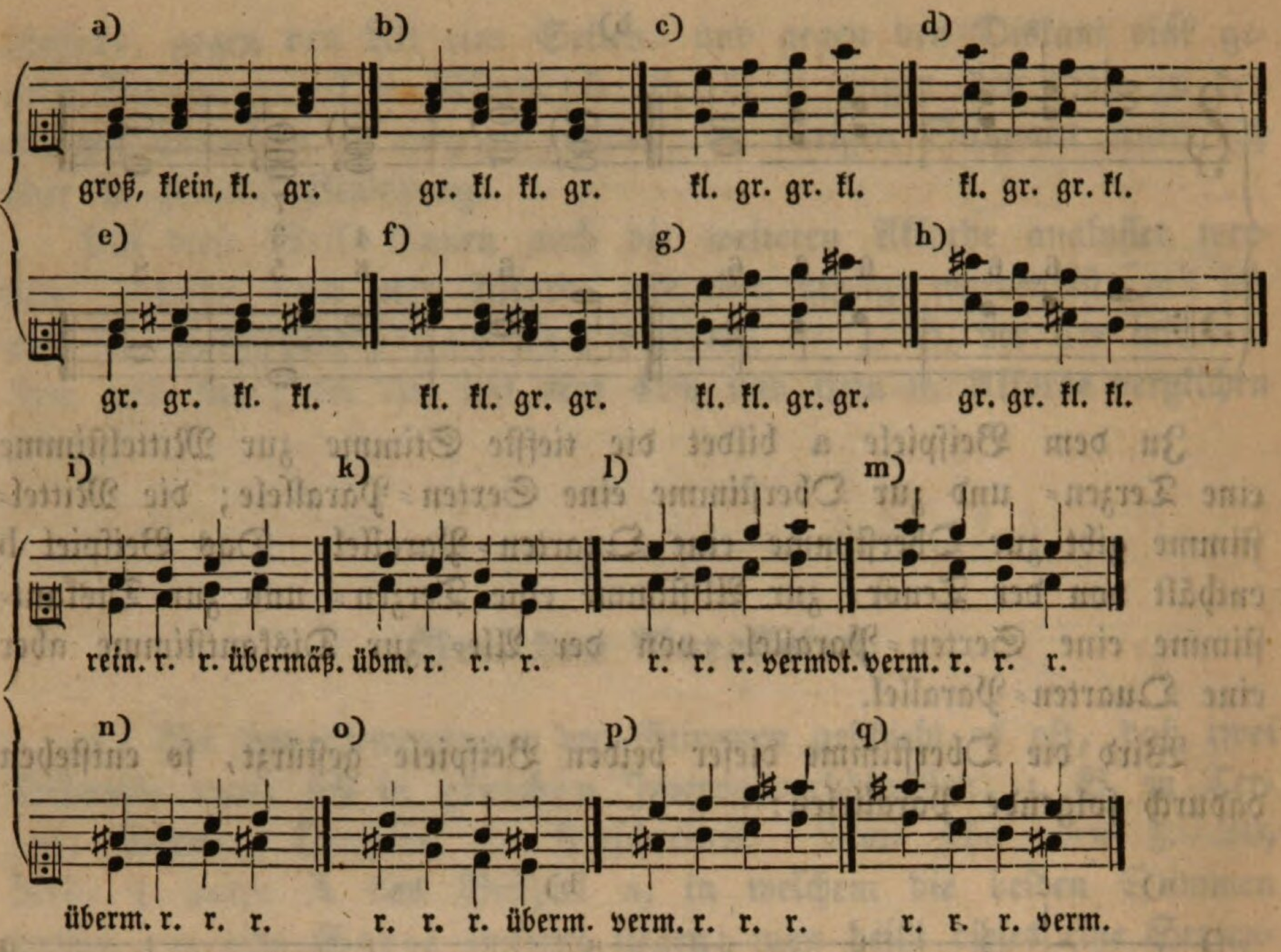


Daß in den Beiſpielen b und b der *Baß zu den übrigen Stimmen* keine Parallelen gibt, kommt daher, weil er eine *entgegengeſetzte* Bewegung macht; nur durch eine *gerade* Bewegung oder durch gleichförmige mehrmalen aufeinanderfolgende Stimmlagen können Parallelſtellen entſtehen.

Um die Parallelſtimmen etwas genauer beurtheilen zu können, muß man auch auf die *Beſchaffenheit* der Terzen, Sexten, Quarten und Quinten ſehen, die in Parallelen fortſchreiten. Die Terzen *) und Sexten *) ſind entweder klein oder groß, die Quarten und Quinten entweder rein oder vermindert oder übermäßig. Es können ſich alſo in einer Terzen- oder Sexten-Parallel große und kleine Terzen oder Sexten und in einer Quarten- oder Quinten-Parallel reine, verminderte oder übermäßige Quarten und Quinten auf einander folgen. Man beachte dieſes in folgenden Beiſpielen:

---

*) Nämlich *diejenigen*, von denen *hier* die Rede ſein kann.



In dem Beiſpiele a folgen ſich eine große, kleine, kleine und große Terz, im Beiſpiele e, eine große, große kleine und kleine Terz. Aehnliche Unterſchiede zeigen ſich auch, wenn die Beiſpiele c und g, i und n, k und o, l und p mit einander verglichen werden.

2) Nicht alle Parallele ſind gut, nicht alle werden geduldet. Es gibt darum erlaubte und verbotene Parallele. Im Allgemeinen iſt hierüber Folgendes zu merken.

a) Quinten-Parallele ſind im zweiſtimmigen Satze und im ſtrengen Style unbedingt verboten. Im freien Style dagegen ſind Quinten von ungleicher Größe, d. i. eine reine und verminderte Quinte, zumal unter Mittelſtimmen in abſteigender Bewegung zuläſſig (ſiehe unten Beiſpiel a), nicht aber im Aufwärtsſchreiten (Beiſpiel b). Der Fortſchreitungen in reinen Quinten (c), ſo wie in einer verminderten und reinen, und in einer übermäßigen und einer andern Quinte (d) ſoll man ſich unter keiner Bedingung, am wenigſten in der geraden Bewegung bedienen.

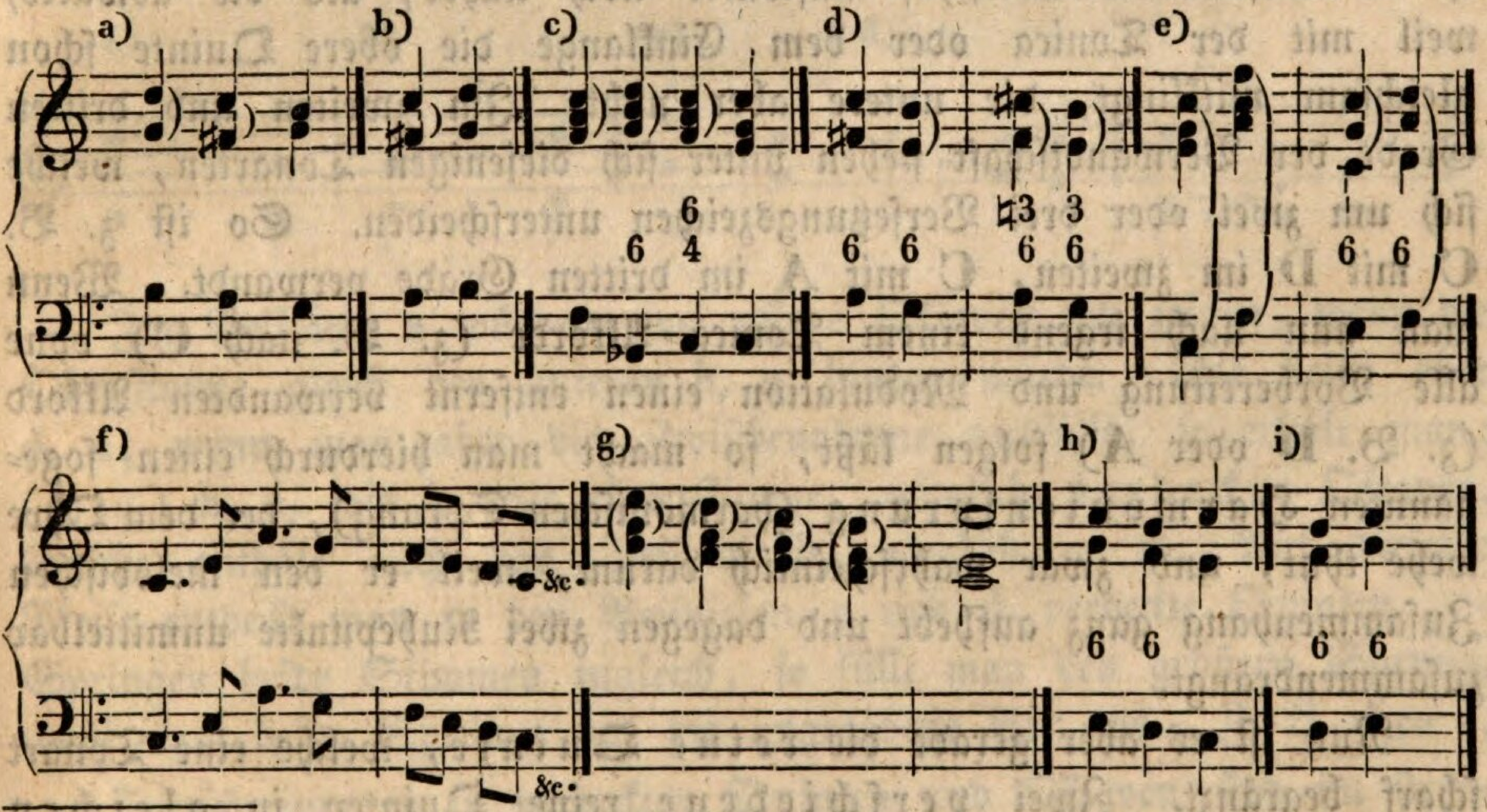
b) Verboten ſind auch die Oktaven und beſonders in der geraden Bewegung (Beiſpiel e). — Ausnahmen machen das all' unisono (f)*) und die Oktaven, die der Tonſetzer zur Verſtärkung anſetzt.

*) Von anderweitigen Ausnahmen kann hier noch nicht die Rede ſein.

c) *Mehrere unmittelbar* auf einander folgende *Quarten* bringen eine ziemlich ſchlechte Wirkung hervor; denn ſie ſind — wie oben gezeigt worden iſt — umgekehrte Quinten. Sie werden darum im zweiſtimmigen ſtrengen Style gar nicht und im freien drei- und vierſtimmigen Style nur dann gebraucht, wenn ſie mittels der übrigen Stimmen durch Terzen- und Sexten-Parallele gedeckt ſind. (Siehe unten Beiſpiel g.) Einige Theoretiker wollen beſonders die Nacheinanderfolge von mehreren gleich großen Quarten verbieten und nach einer reinen *nur* eine übermäßige Quarte (h) im *Abſteigen*, keineswegs aber im *Aufſteigen* geſtatten. (i.)

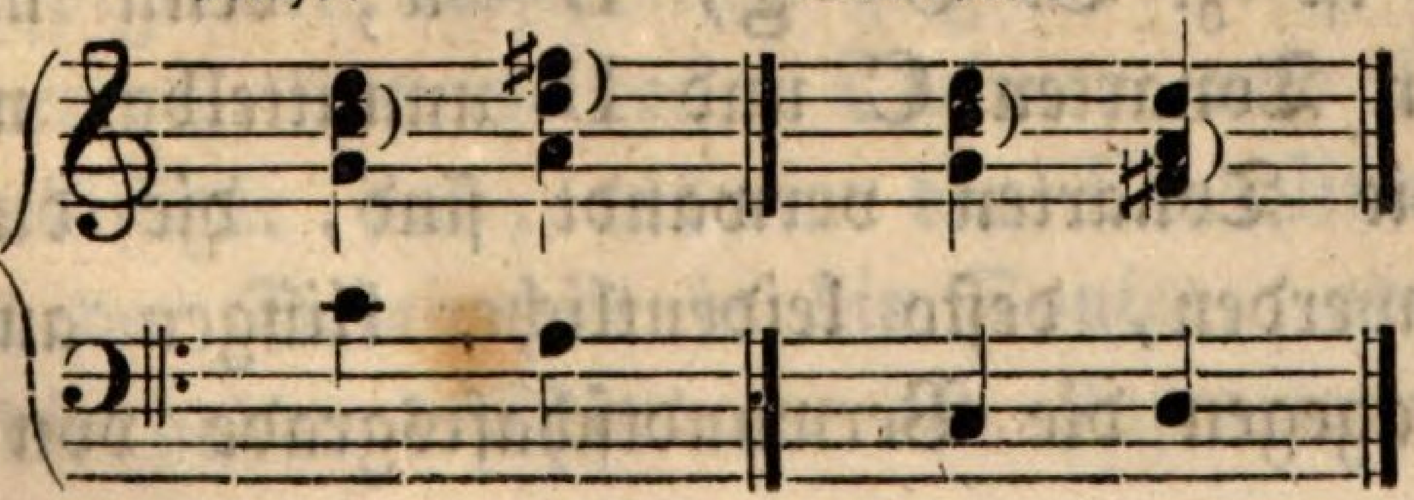
d) Terzen- und Sexten-Parallele ſind erlaubt. Eine Ausnahme macht die unmittelbare Aufeinanderfolge von zwei *großen* *) Terzen und von zwei kleinen Sexten, beſonders in Oberſtimmen und wenn ſie aufwärts ſchreiten (k); im Abwärtsſchreiten ſind ſie zuläſſiger. (l.) Auch kommt es vor, daß der Baß mit einer Oberſtimme halbtonweiſe in zwei großen Terzen aufwärtsſchreitet. (m.)

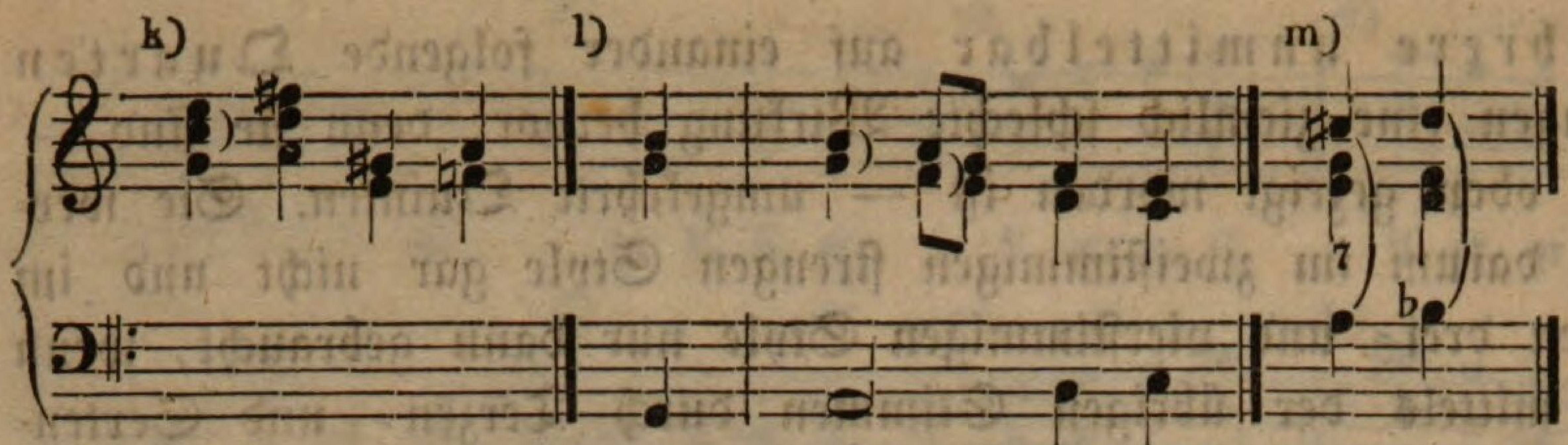
Daß alle verbotenen Fortſchreitungen in den Oberſtimmen fehlerhafter als in den Mittelſtimmen ſind, iſt augenfällig.



*) Es wird hiermit nicht geſagt, daß nicht zwei Dur-Akkorde auf einander folgen dürfen, ſondern nur, daß ihre großen Terzen nicht zweimal nacheinander in einer und derſelben Stimme vorkommen ſollen. Z. B.

Nicht: Sondern:





Anmerkung. Es fragt ſich, warum die Fortſchreitungen in Quinten und Oktaven verboten ſind. Hierüber ſind verſchiedene Gründe angegeben worden. Der gewöhnliche iſt: „Sie klingen ſchlecht.“

Hieraus folgt aber die weitere Frage, woher es wohl kommen mag, daß zwei Quinten und Oktaven, zumal in der geraden Bewegung ſchlecht klingen, da ſie doch vollkommene Konſonanzen ſind. Auch dieſe Frage iſt verſchieden beantwortet worden. Folgende Anſicht über dieſen Punkt mag vielleicht nicht ungegründet ſein.

Wie oben §. 8 Nro. 5 bereits geſagt worden iſt, ſind ſich die Tonarten mehr oder weniger verwandt, je nachdem ſie hinſichtlich ihrer Vorzeichnungen mehr oder weniger übereinkommen. Im erſten Grade der Verwandtſchaft ſtehen diejenigen, welche nur um ein Verſetzungszeichen verſchieden ſind; z. B. c—g, c—f, g—d, d—g ꝛc. Doch iſt die Quintenverwandtſchaft aufwärts noch näher, als die abwärts, weil mit der Tonica oder dem Einklange die obere Quinte ſchon gleichſam mitklingt, die untere aber nicht. Im zweiten und dritten Grade der Verwandtſchaft ſtehen unter ſich diejenigen Tonarten, welche ſich um zwei oder drei Verſetzungszeichen unterſcheiden. So iſt z. B. **C** mit **D** im zweiten, **C** mit **A** im dritten Grade verwandt. Wenn man nun nach irgend einem Tonica-Akkorde (z. B. nach **C**) ohne alle Vorbereitung und Modulation einen entfernt verwandten Akkord (z. B. **D** oder **A**) folgen läßt, ſo macht man hierdurch einen ſogenannten Harmonienſprung (harmoniſchen Sprung), der dem Ohre wehe thut, und zwar wahrſcheinlich darum, weil er den melodiſchen Zuſammenhang ganz aufhebt und dagegen zwei Ruhepunkte unmittelbar zuſammendrängt.

Nun iſt es aber gerade die reine Quinte, welche eine Tonart ſcharf begränzt. Zwei verſchiedene reine Quinten in gleichen Stimmen laſſen darum auch zwei verſchiedene Tonarten unmittelbar nach einander hören, und machen ſomit einen Harmonienſprung. Ein ſolcher iſt z. B. **C**—g, **D**—a; denn man fühlt die zwei verſchiedenen Tonarten **C** und **D** unmittelbar nacheinander.

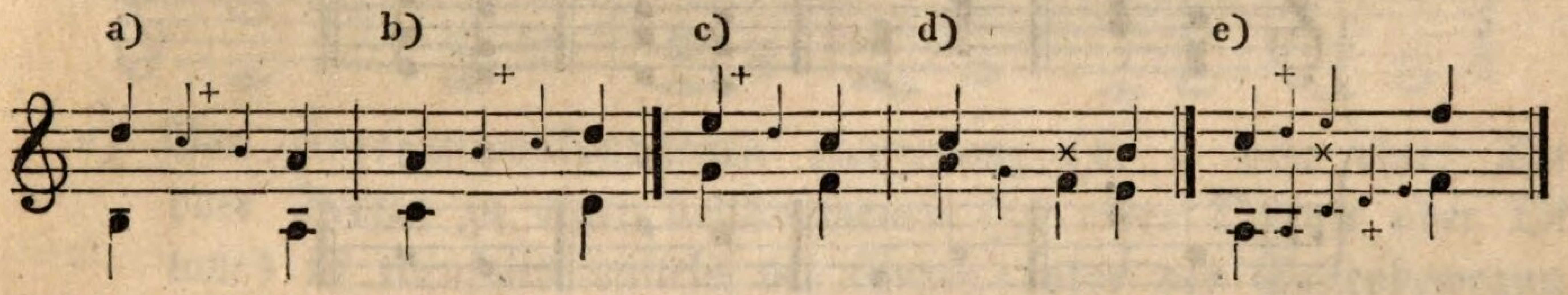
Je näher ſich die Tonarten verwandt ſind, die durch Quinten-Parallelen bezeichnet werden, deſto leidentlicher klingen auch die Quinten; je ferner aber dagegen die Verwandtſchaftsgrade von einander ab-

ſtehen, deſto widriger iſt der Quintenklang. Näher ſind ſich z. B. **C—g**, und **G—d**, ferner **C—g** und **D—a**. Die *verminderte* Quinte iſt eine Halbdiſſonanz, bezeichnet alſo keine beſtimmte Tonart und kann daher abwärts nach einer reinen Quinte folgen, weil ſie ihre Auflöſung findet. Dieſer ermangelt ſie aber im Aufwärtsſteigen, weßwegen ſie auch in dieſer Bewegung unzuläſſig iſt. Die übermäßige Quinte iſt eine Diſſonanz und findet weder durch eine vorhergehende noch nachfolgende reine Quinte die nöthige Auflöſung und iſt deßwegen ebenfalls zu vermeiden.

Ein ähnliches Bewandtniß wie mit den reinen Quinten hat es auch mit den großen Terzen und es wird durch ihre unmittelbare Aufeinanderfolge in zwei gleichen Stimmen ebenfalls ein Harmonienſprung gemacht.

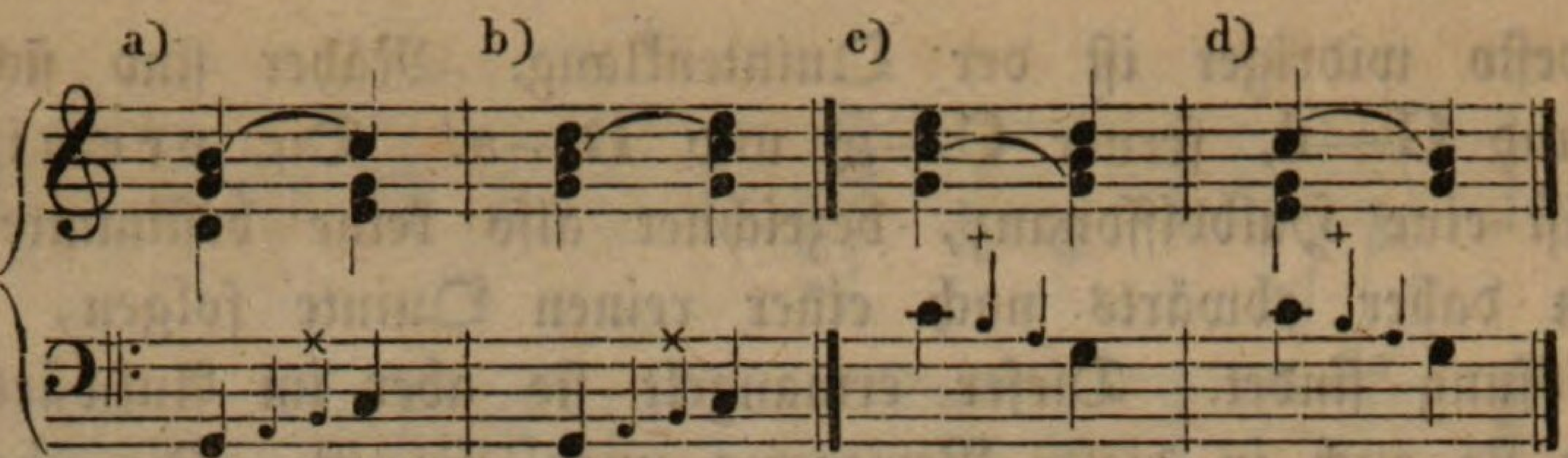
Da durch die Oktaven allein die Tonarten nicht ſcharf umkreiſet werden, ſo ſind ſie deßwegen auch zuläſſiger.

3) Es gibt auch ſogenannte *verdeckte* Quinten und Oktaven. Man entdeckt ſie, wenn bei der Fortſchreitung zweier Stimmen in *gerader* Bewegung der Sprung in der einen oder der anderen Stimme durch die dazwiſchen liegenden Töne ausgefüllt wird; z. B.



Im Beiſpiele a würden zwei offene Oktaven ſich zeigen, wenn die Oberſtimme gleich der unteren h, a lauten würde. Sie heißt aber d, a; wenn man aber die Zwiſchenräume ausfüllt, ſo erhält man: (d, c,) h, a, wie in der Unterſtimme, nämlich *verdeckte* Oktaven. Solche enthält auch das Beiſpiel b, nämlich c, d. Auf dieſelbe Weiſe entdeckt man in den Beiſpielen c und d verdeckte Quinten. — Springen beide Stimmen zugleich, ſo füllt man den größern Sprung, wohl auch beide Sprünge auf die angegebene Art aus. Z. B. oben e.

Fortſchreitungen in verdeckten Quinten und Oktaven ſind im ſtrengen zweiſtimmigen Style nicht erlaubt. Ob und in welchen Fällen ſie im freien oder drei- und vierſtimmigen Style zu geduldeten ſind, wird ſich in folgenden Abſchnitten zeigen. Nur ſo viel kann im Voraus geſagt werden, daß verdeckte Quinten und Oktaven in den Mittelſtimmen zuläſſiger ſind, als in der Oberſtimme, beſonders, wenn der Baß aus der Dominante in die Tonica, oder aus dieſer in jene ſpringt und die anderen Stimmen nur ſtufenweiſe fortſchreiten. Z. B.



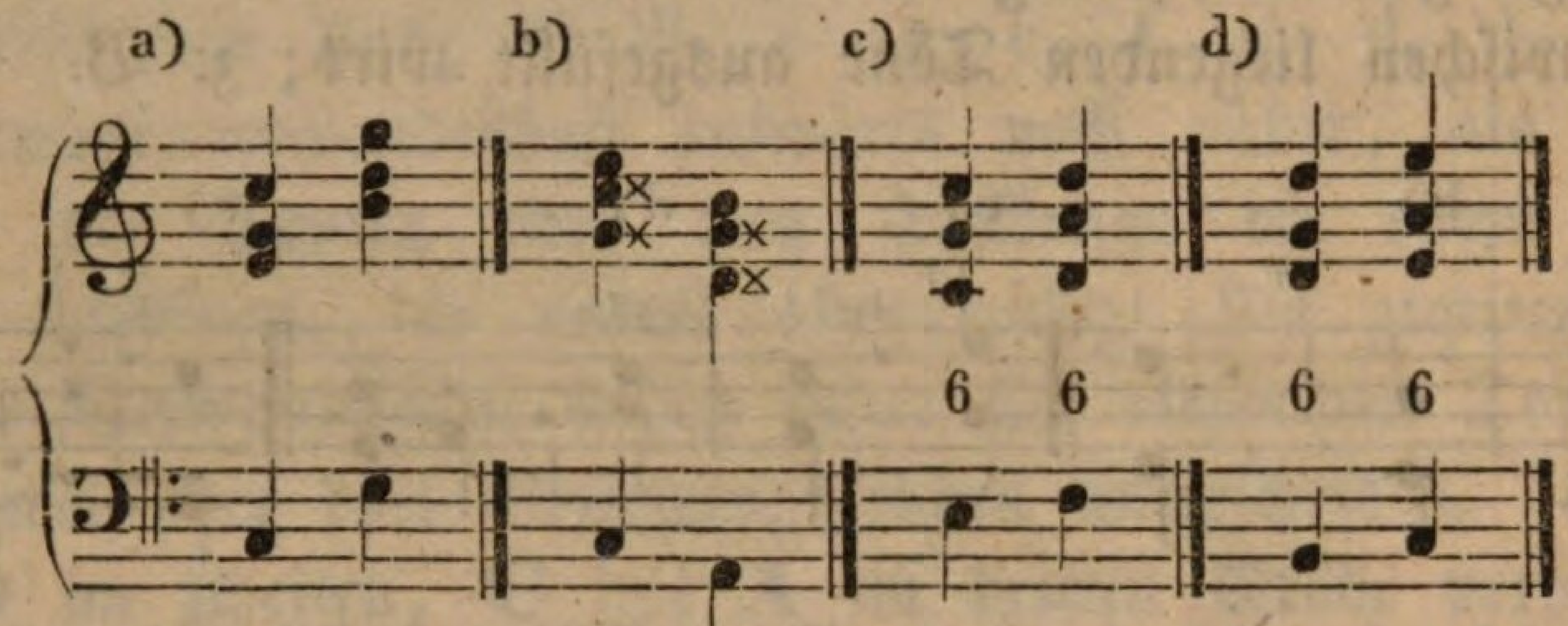
In den Beiſpielen a und d fallen die verdeckten Oktaven in die Oberſtimme, in den Beiſpielen b und c aber in die Altſtimme, wo ſie eben deßwegen auch zuläſſiger ſind.

Wiederholt aber muß darauf aufmerkſam gemacht werden, daß verdeckte Oktaven und verdeckte Quinten nur dann in dieſen und ähnlichen Bewegungen geduldet werden, wenn die Oberſtimme nur ſtufenweiſe ſich bewegt, nicht aber wenn ſie ſprungweiſe geht.

4) Offene und verdeckte Quinten und Oktaven entſtehen:

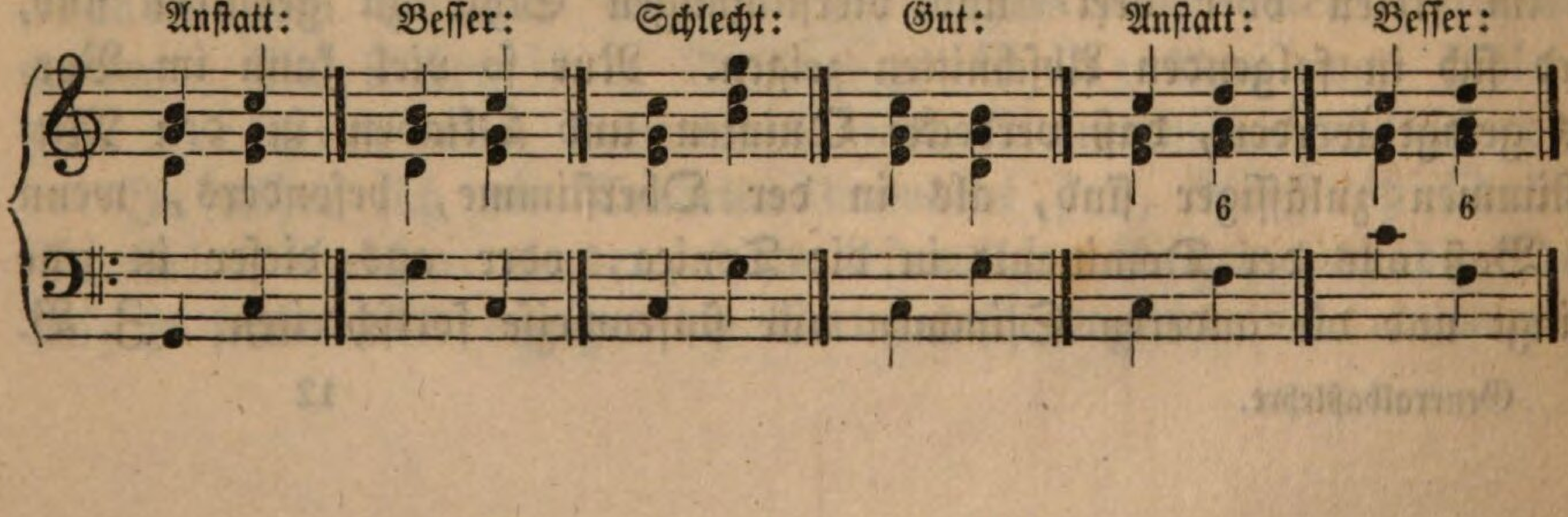
a) durch die gerade Bewegung. Beiſpiele ſiehe oben unter Nro. 2 und 3. Sie entſtehen

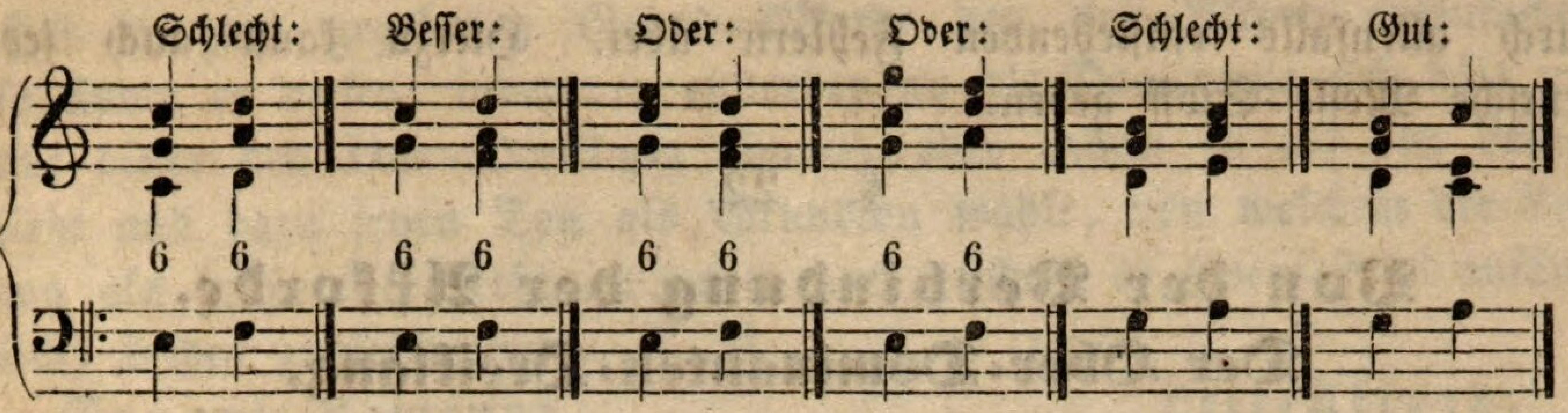
b) auch dadurch, daß man zwei oder drei Akkorde mit denſelben Stimmen in derſelben Stimmenlage nach einander nimmt, es mag die Bewegung gerade oder entgegengeſetzt ſein. Z. B.



Im Beiſpiele a findet man zwei Dreiklänge zweimal nacheinander in der Oktav-, im Beiſpiele b in der Terzlage. Beiſpiel c enthält den Sexten-Akkord zweimal in der Sexten-, Beiſpiel d zweimal in der Terzenlage. Die Fehler, die dadurch entſtehen, ſind augenfällig.

5) Um ſolche und andere ähnliche Fehler zu vermeiden, wählt man a) die entgegengeſetzte Bewegung und b) bei gleichen Akkorden verſchiedene Stimmenlagen und in der rechten Hand eine wo möglich ſtufenweiſe Fortſchreitung; endlich c) können fehlerhafte Parallele dadurch vermieden werden, daß man in dem einen Akkorde ein Intervall wegläßt und dafür ein anderes verdoppelt. Z. B.

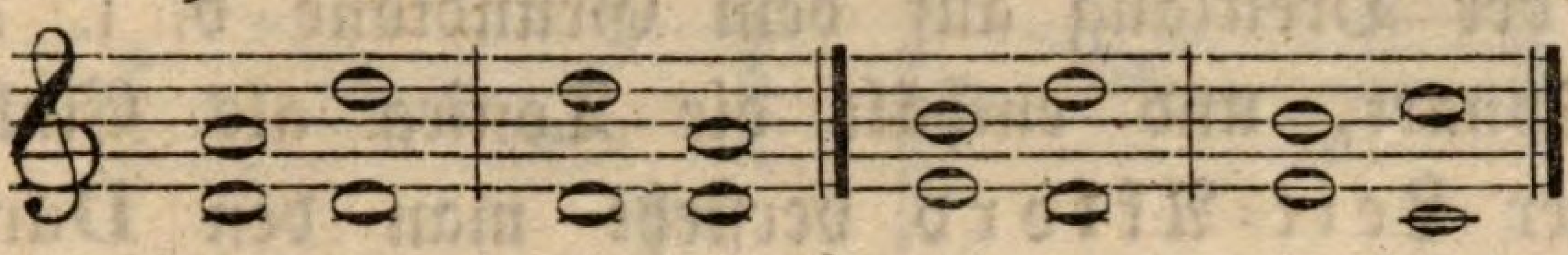




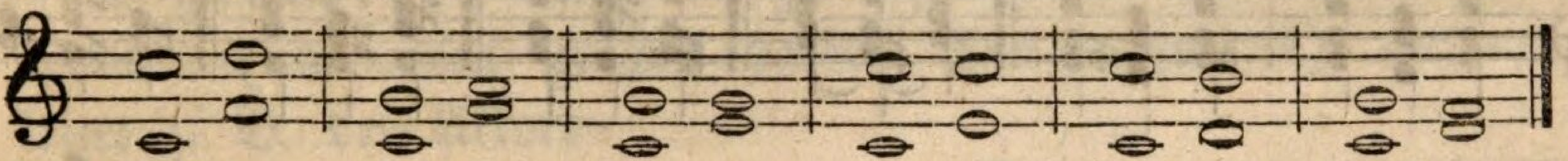
Man hat dießfalls auch folgende Regeln feſtgeſetzt:

a) Von einer vollkommenen Konſonanz zu einer anderen vollkommenen (d. i. von einer Quinte zu einer Oktave oder von einer Oktave zu einer Quinte) muß man entweder die Seiten- oder die entgegengeſetzte Bewegung anwenden. Z. B.

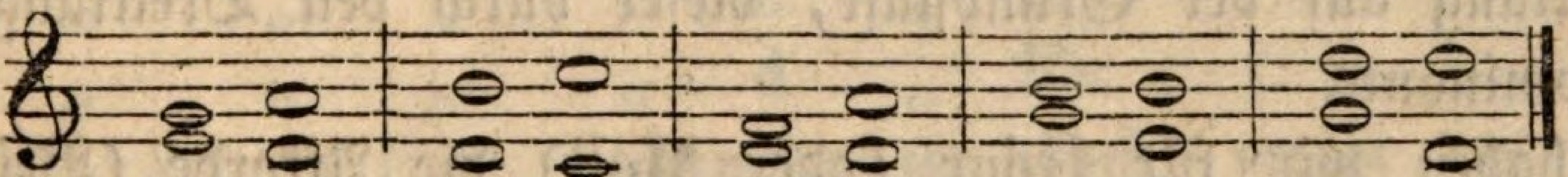
a)



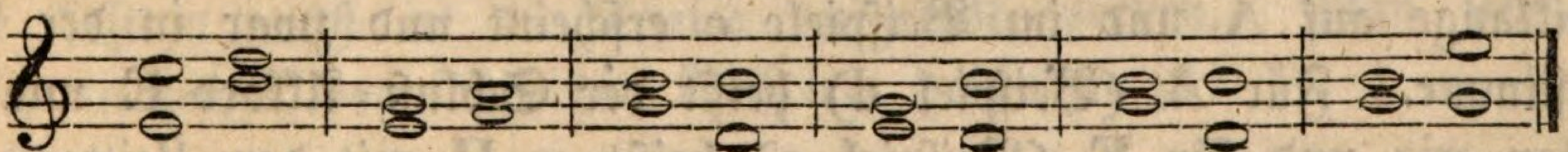
b) Von einer vollkommenen zu einer unvollkommenen Konſonanz (d. i. von einer Oktave oder Quinte zu einer Terz oder Sexte) kann man mittels jeder der drei Bewegungen ſchreiten. Z. B.



c) Von einer unvollkommenen Konſonanz (d. i. von einer Terz oder Sexte) zu einer vollkommenen (zu einer Quinte oder Oktave) iſt ebenfalls mittels der Gegen- oder der Seitenbewegung zu gehen. Z. B.



Von einer unvollkommenen Konſonanz zu einer anderen unvollkommenen können alle drei Bewegungsarten in Ausübung gebracht werden:



Praktiſche Bemerkung.

Da die §§. 20 und 21 nur ſolche Erinnerungen enthalten, auf die man ſpäter und in praktiſchen Anwendungen wieder zurückkommt; ſo bedarf es hier dießfalls keiner beſonderen Uebungen und Ergänzungen. Schaden kann es indeſſen nicht, wenn der Lehrer zu den angeführten Beiſpielen noch mehrere gibt und hierdurch den Schüler im Auffinden und Beurtheilen von Bewegungen, Parallelen und den da-

durch allenfalls entſtehenden Fehlern übet. Hierzu kann auch jede deutſche Meſſe Stoff geben.

§. 22.

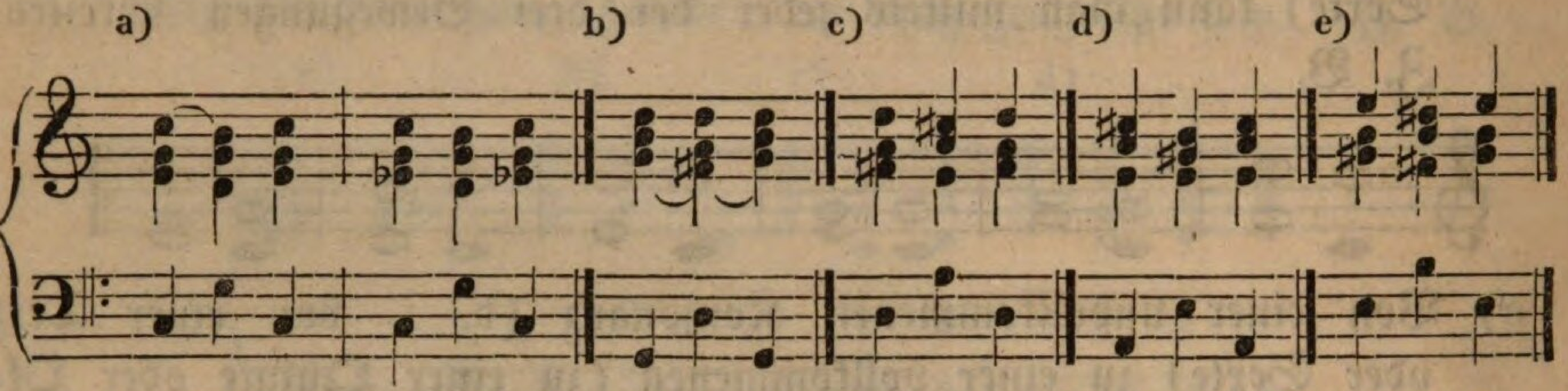
Von der Verbindung der Akkorde.

Der Ober-Dominanten-Dreiklang.

1) Wenn Akkorde mit einander verbunden werden, ſo entſteht eine Harmonienverbindung. *) Es können aber nur ſolche Akkorde mit einander harmoniſch verbunden werden, welche ſich auf einander beziehen laſſen.

In innigſter Verbindung ſtehen der toniſche und der Leit-, oder Verbindungs-Akkord.

Jener iſt der Dreiklang auf dem Grundtone d. i. auf der erſten Stufe einer Tonart, und enthält die Tonica als Einklang oder als Oktave. Unter Leit-Akkord verſteht man den Dur-Drei- (oder Vier-) Klang auf der Ober-Dominante, deſſen große Terz der Leitton iſt. Z. B.



In Cdur oder Moll (Beiſpiel a) iſt die Oktave c (im Diskante) die Tonica und h iſt der Leitton; jene erhält ſeine Begleitung durch den Dreiklang auf der Grundſtufe, dieſer durch den Dreiklang auf der Ober-Dominante.

So haben wir für Gdur (oder Moll) die Akkorde (Beiſpiel b): G, D, G, und die Tonica und der Leitton befinden ſich im Tenore. Zu D bedürfen wir des Leittones cis, welcher als große Terz in dem Dreiklange auf A und im Beiſpiele c erſcheint und zwar in der Diskantſtimme. Für A (Beiſpiel d) heißt der Schluß-Akkord E mit dem Leitton gis und für E (Beiſpiel e) heißt er H mit dem Leittone dis. Wie die obigen Beiſpiele zeigen, kann der Leitton ſowohl in der Tenor- als auch in der Alt- und Diskantſtimme vorkommen.

Hinſichtlich dieſes Gegenſtandes kann ſich der Anfänger zwei Anhaltspunkte feſtſetzen. Entweder iſt ihm der Grund- oder toniſche Akkord einer Tonart gegeben, und er will dazu den Leit-Akkord finden, oder es iſt ihm dieſer feſtgeſetzt und er will dazu jenen finden.

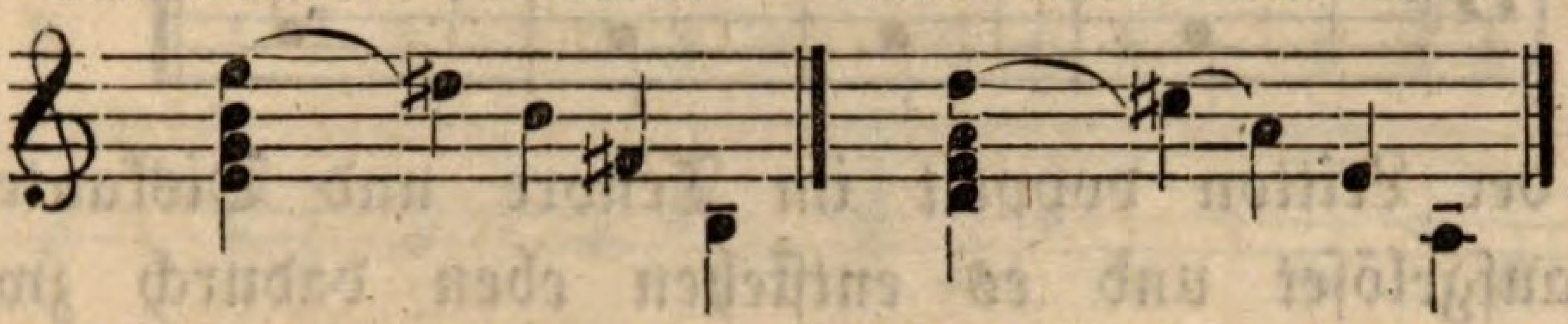
*) Es gibt auch eine Akkorden-Folge.

Hat er zum gegebenen Grund=Akkorde den Leit=Akkord aufzuſuchen, ſo findet er dieſen, indem er entweder an die Dominante ſich hält und auf dieſer den **Dur**=Dreiklang nimmt, oder indem er auf den Leitton ſieht und dazu jenen Ton als Grundton wählt, von welchem der Leitton als große Terz erſcheint; oder auch, indem er (wenigſtens anfänglich) beides zugleich thut. Z. B.

Tonart:	Leitton:		Leit=Akkord:
f	— — e	dieſes e iſt die große Terz von	c;
c	— — a	„ a „ „ „ „ „	f;
es	— — d	„ d „ „ „ „ „	b;
fis	— — eis	„ eis „ „ „ „ „	cis.

Oder dieſes Verfahren in Noten dargeſtellt:

Grund=Akkord: Leit=Ton: Grund=Akkord: Leit=Ton:

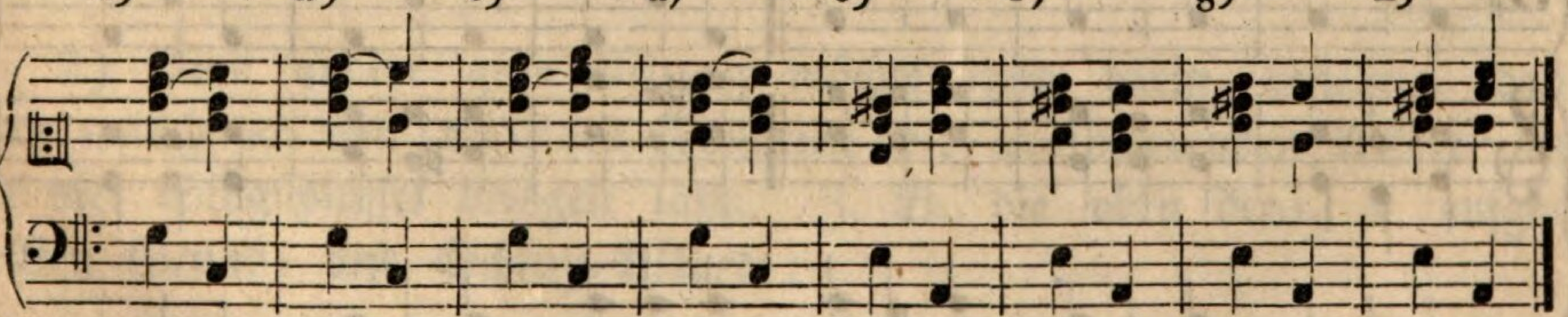


Iſt dem Schüler der Leit=Akkord gegeben und er ſoll dazu den Akkord, wohin er leitet — d. i. den Grund=Akkord — aufſuchen, ſo iſt das Verfahren umgekehrt. Er hat nur nach der großen Terz des gegebenen Akkordes zu ſehen und dieſe als Leitton für die Tonica (um einen großen halben Ton aufwärts) anzunehmen. So leitet z. B. der Akkord

G mittels der großen Terz h in's **C**;
D „ „ „ „ fis „ **G**;
A „ „ „ „ cis „ **D**;
E „ „ „ „ gis „ **A**;
F „ „ „ „ a „ **B**;
B „ „ „ „ d „ **Es** u. ſ. w.

2) Der Leitton (das subsemitonium modi) erregt das Verlangen nach der Tonica und muß darum in dieſe — alſo um einen halben Ton aufwärts ſchreiten; oder, wie man ſich noch auszudrücken pflegt: Der Leitton muß in die Tonica aufgelöſt werden. Man ſehe, ob dieſes in jedem der folgenden Beiſpiele geſchehen iſt:

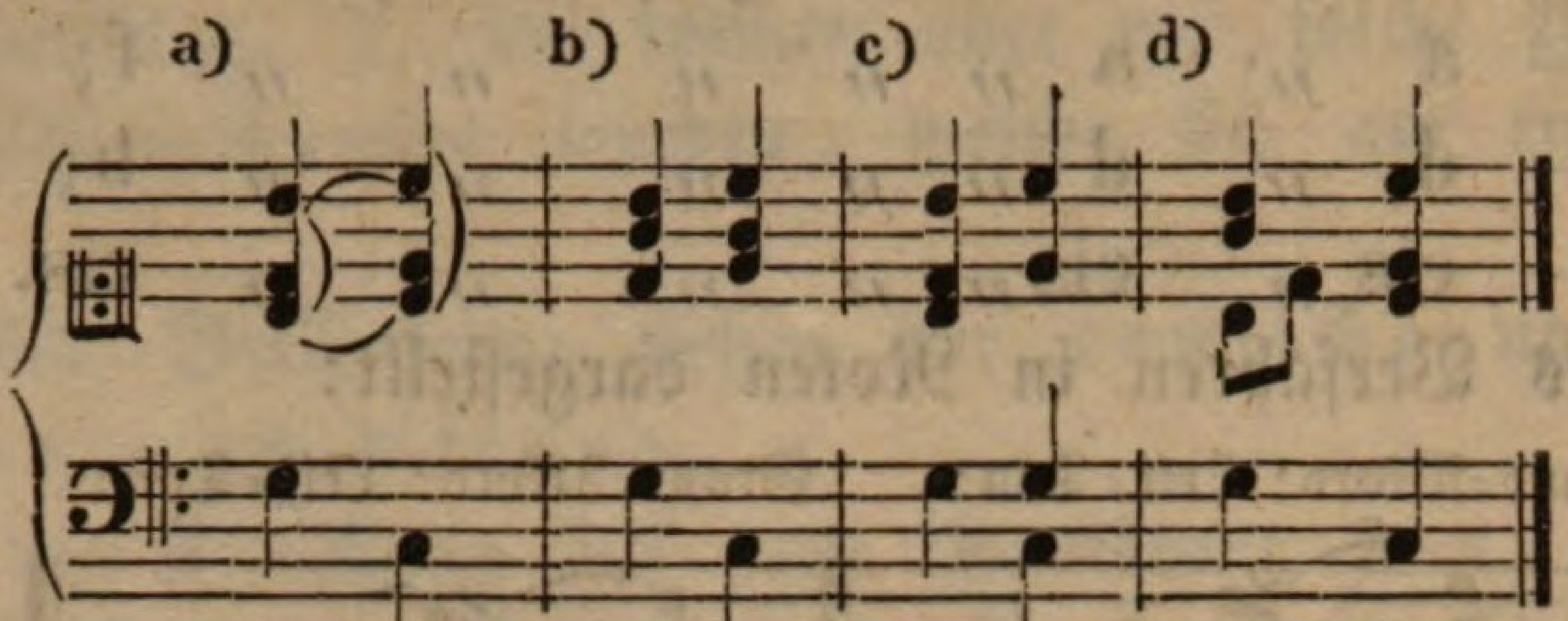
a) b) c) d) e) f) g) h)



Bei a iſt der Leitton (h) im Alte und ſchreitet nicht aufwärts in's c, ſondern abwärts in's g; dieſes iſt falſch. Bei b aber ſchreitet der

Alt h als Leitton aufwärts und es vereinigen ſich im c Alt und Diskant. Will man das nicht, ſo wähle man die Auflöſung im Beiſpiele c, wo der Diskant aufwärts geht und dem Leittone ausweicht. Bei d iſt der Leitton im Diskante und iſt richtig aufgelöſt. Die Auflöſungen bei e und f ſind falſch, die bei g und h aber richtig.

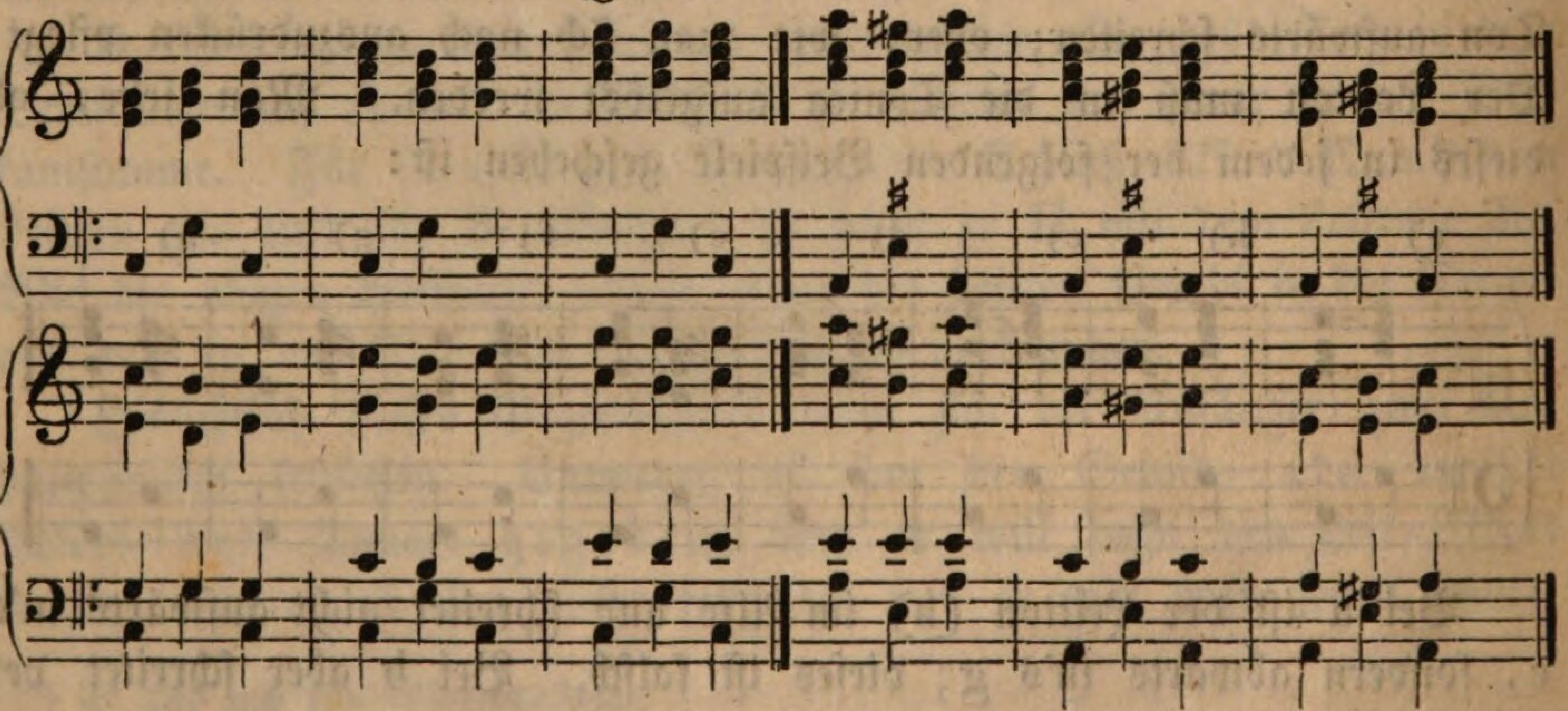
Der Leitton darf nicht verdoppelt werden; denn es würden, da er aufwärts aufgelöſet werden ſoll, durch ſeine Verdoppelung Oktaven entſtehen. Z. B.



Bei a iſt der Leitton doppelt im Tenore und Diskante; er wird auch doppelt aufgelöſet und es entſtehen eben dadurch zwiſchen dem Tenore und Diskante Oktaven. Bei b iſt dieſer Fehler vermieden. Bei c iſt der Leitton ebenfalls doppelt und es entſtehen zwar keine Oktavenfortſchreitungen, aber der untere Leitton im Tenore ſchreitet nach g abwärts, welches ebenfalls falſch iſt. Bei d endlich bewegt ſich zwar der Tenor vor der Auflöſung in die Quinte aufwärts, aber es wird der Fehler dadurch nicht vermieden, indem das Tenor-h — weil kein Harmonienwechſel Statt findet, — im Gehöre fortklingt.

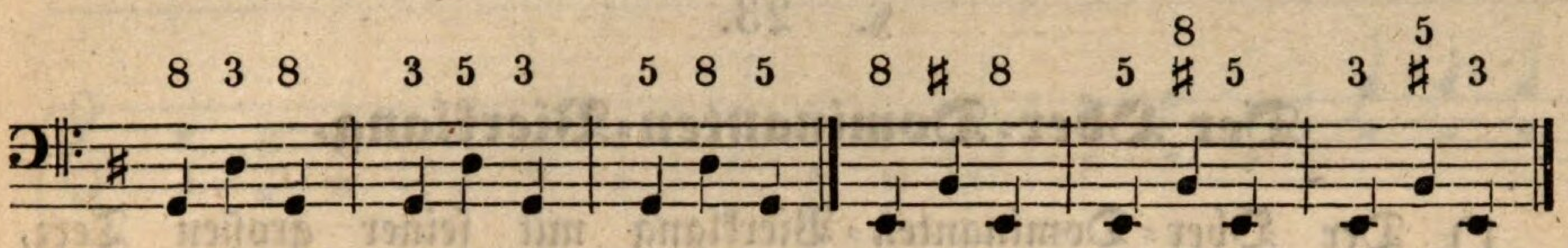
3) Iſt der Leit-Akkord zugleich Schluß-Akkord, ſo muß er für die Dur- und für die Moll-Tonarten mit der großen Terz genommen werden, weil nur dieſe wirklicher Leitton iſt. Die nachfolgenden Beiſpiele zeigen dieſes.

4) Grund- und Schluß-Akkorde können ſowohl in jeder Stimmenlage, als auch in der engen und in der getheilten Harmonie mit einander verbunden werden. Z. B.



Anmerkung über das praktiſche Verfahren.

1) Der Schüler iſt in der Verbindung und im Spielen der Grund- und Schluß-Akkorde fleißig zu üben. — Wie oben unter Nro. 4 die bezeichneten Akkorde aus **Cdur** und **Amoll** in den drei Stimmlagen und in enger und getheilter Spielweiſe aufgeſtellt ſind, ſo ſoll ſich der Schüler dieſelben aus allen **Dur**- und **Moll**-Tonarten ſelbſt aufſchreiben und ſie ſpielen. Es iſt übrigens nicht nothwendig, daß er die Stimmen aus *allen* Tönen in Noten aufſetze, ſondern er kann für die meiſten Tonarten nur den Grundbaß ſchreiben und dieſen partituriren. Z. B.



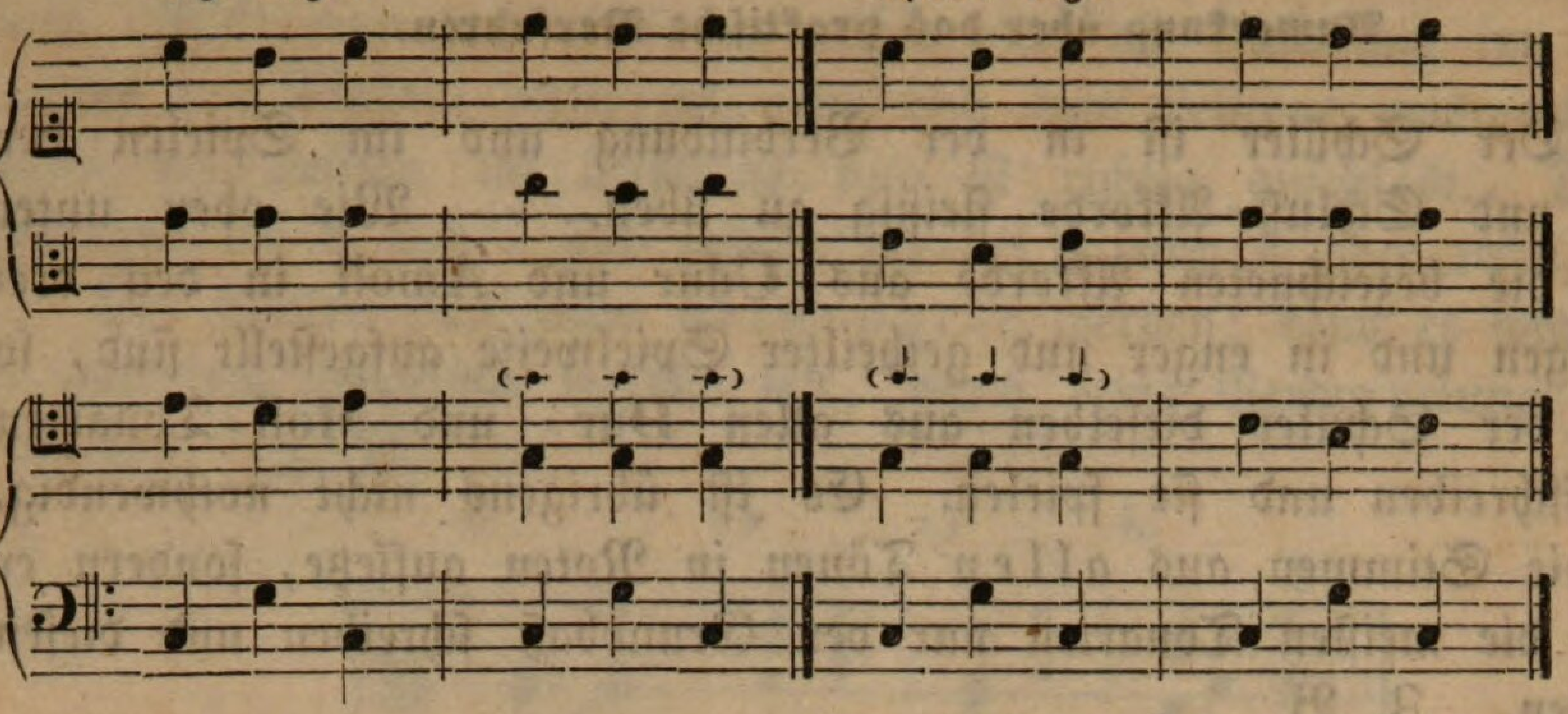
Hier ſoll aber 8 nicht nur den Dreiklang überhaupt, ſondern dieſen in der Oktavlage, ſo wie 3 den Dreiklang in der Terz- und 5 den Dreiklang in der Quintlage anzeigen.

Will man aber Schreibereien vermieden wiſſen, ſo braucht man nur z. B. obige oder eine ähnliche Baßſtimme in den verſchiedenen Schlüſſeln unter geeigneten Verſetzungszeichen leſen zu laſſen, und es iſt dann für die meiſten Tonarten geſorgt. Obige Zeile z. B. im Alt-Schlüſſel mit einem Bee gedacht, gibt die Tonart **Fdur** und **D-moll**; dieſelbe im Alt-Schlüſſel mit ſechs Kreuzen gibt **Fisdur** und **Dismoll**; dieſelbe im Tenorſchlüſſel mit zwei Kreuzen gibt **Ddur** und **Hmoll**, mit fünf Bee **Desdur** und **Bmoll**; den Diskant-Schlüſſel angenommen hat man **Cdur** und **Amoll** oder **Cisdur** und **Aismoll**; der Violin-Schlüſſel endlich gibt **Edur** und **Cismoll**, auch **Esdur** und **Cmoll**.

Dieſer Vorſchlag ſei hiemit für alle folgende Uebungen gemacht.

2) Eine andere gute Uebung möchte etwa darin beſtehen, daß man manchmal von einzelnen Tonarten die vorkommenden Akkorde in die vier Singſchlüſſel bringen läßt. Z. B. die oben Nro. 4 aufgeſtellten Grund- und Schluß-Akkorde:

Enge Lage: Getheilte Lage:



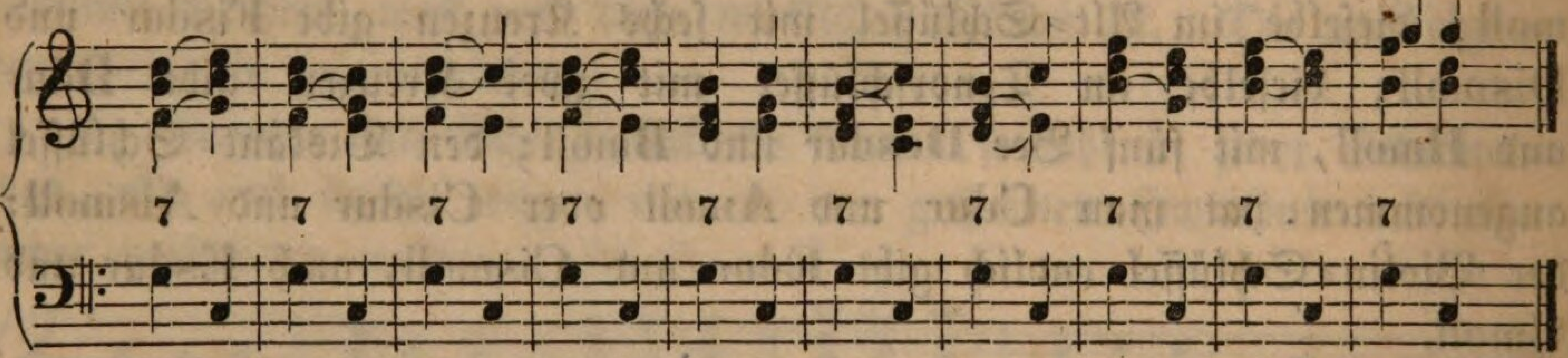
§. 23.

Der Ober=Dominanten=Vierklang.

1) Der Ober=Dominanten=Vierklang mit ſeiner großen Terz, reinen Quinte und kleinen Septime — oder mit ſeiner großen und ſeinen zwei kleinen Terzen (§. 11) hat ſeinen Sitz auf der fünften Stufe und er iſt der vollkommenſte Schluß=Akkord.

Seine Auflöſung als ſolcher iſt folgende: Die große Terz iſt Leitton und ſchreitet aufwärts in die Tonica, die Septime ſchreitet abwärts und die Quinte entweder auf= oder abwärts; wird anſtatt der Quinte die Oktave genommen, ſo bleibt dieſe liegen. Man beurtheile hiernach die folgenden Auflöſungen:

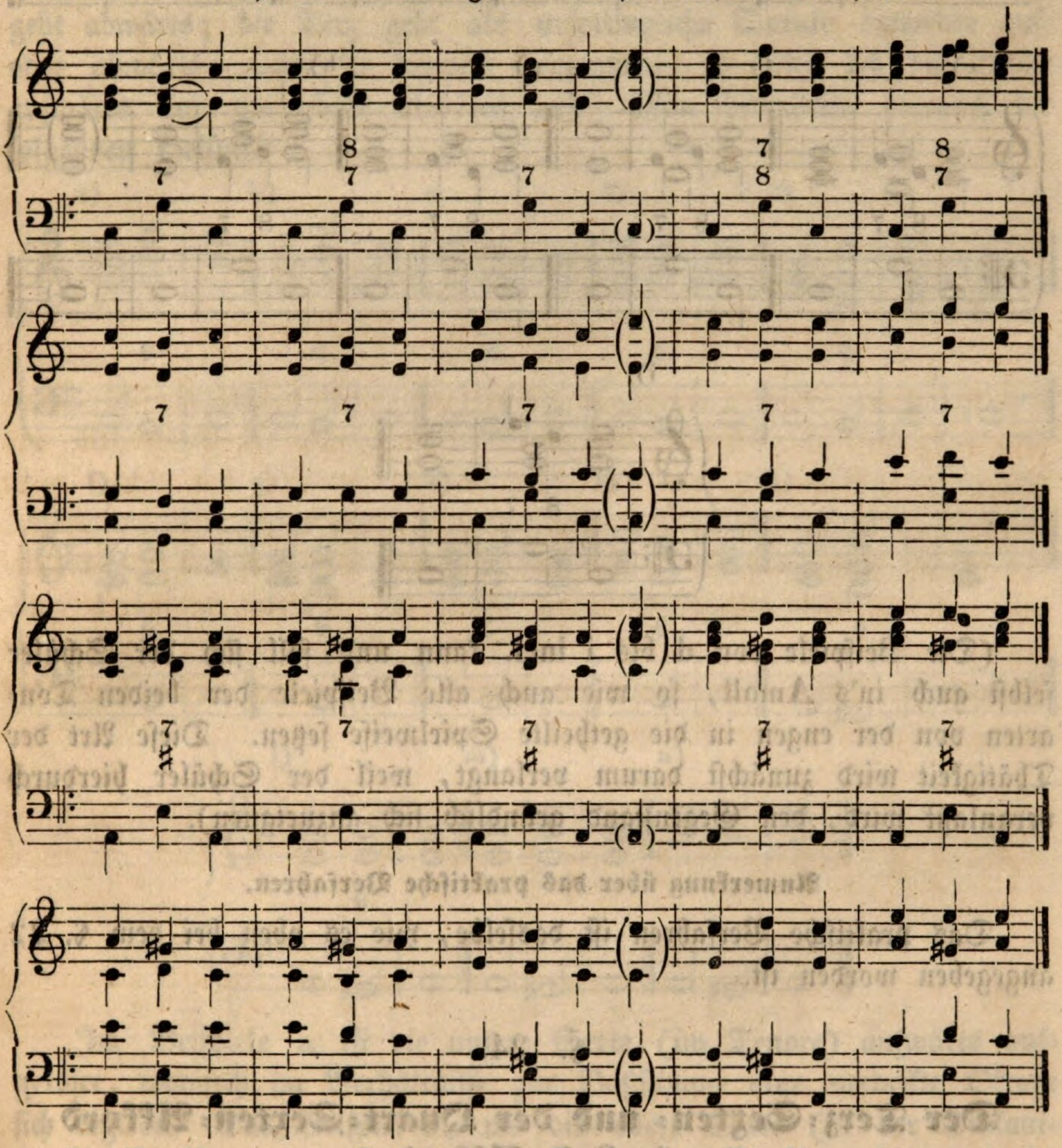
a) b) c) d) e) f) g) h) i) k)



Die Auflöſung bei a iſt falſch; es bewegt ſich zwar die Terz — der Leitton — im Alte aufwärts, die Septime im Tenore aber nicht — wie ſie ſollte — ab=, ſondern ebenfalls aufwärts. Die Septime im Beiſpiele b macht die richtige Bewegung, nicht aber der Leitton. Bei c und d iſt die Auflöſung richtig; ſie unterſcheiden ſich in der Behandlung der Quinte, indem dieſe — im Diskante — bei c ab= und bei d (was, wie geſagt, oft gleichviel iſt) aufwärts ſchreitet. Im Beiſpiele e macht die Septime eine fehlerhafte Fortſchreitung, welche in den Beiſpielen f und g verbeſſert iſt. Der Unterſchied liegt bei dieſen beiden Beiſpielen wieder in der Behandlung der Quinte. Bei

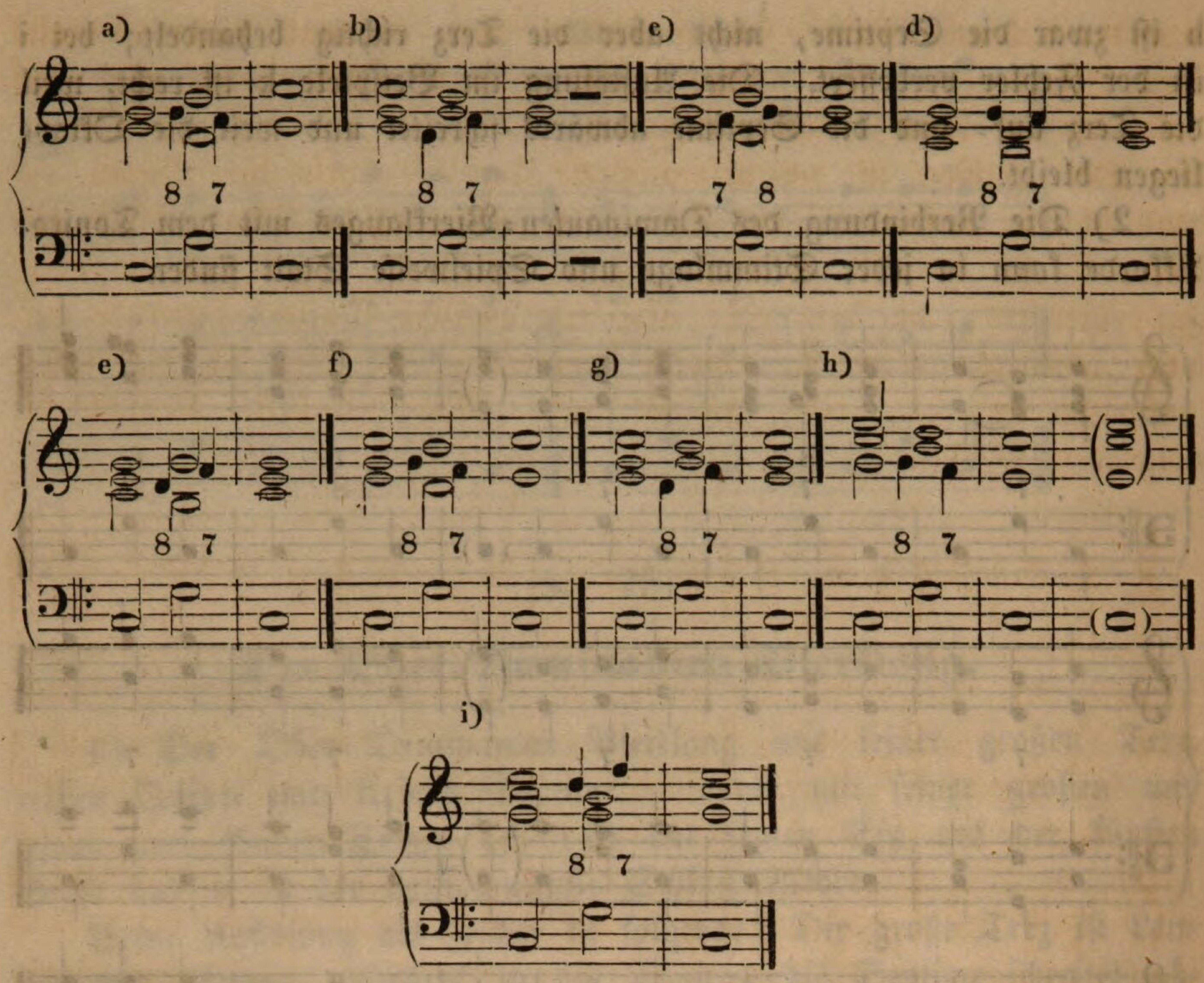
h iſt zwar die Septime, nicht aber die Terz richtig behandelt; bei i iſt der Fehler verbeſſert. Die Auflöſung im Beiſpiele k iſt recht, weil die Terz auf= und die Septime abwärts ſchreitet und weil die Oktave liegen bleibt.

2) Die Verbindung des Dominanten=Vierklanges mit dem Tonica=Akkorde kann in jeder Stimmlage und Spielweiſe Statt finden:



3) Es können der Dominanten=Drei= und Vierklang in unmittelbarer Folge in die Tonica führen. In dieſem Falle muß der Dreiklang vorausgehen, und es muß entweder die Oktave oder die Quinte deſſelben in die Septime ſchreiten und hierauf die Auflöſung folgen. (Z. B. a, b.) Das umgekehrte Verfahren, nach welchem zuerſt der Vier= und dann der Dreiklang geſetzt würde, findet nicht Statt. (Beiſpiel c.) Die richtige Behandlung zeigt ſich in den Beiſpielen: d, e, f, g, h, i.

Bayeriſche Staatsbibliothek München



(Die Beiſpiele von d bis i incl. kann und ſoll ſich der Schüler ſelbſt auch in's Amoll, ſo wie auch alle Beiſpiele der beiden Tonarten von der engen in die getheilte Spielweiſe ſetzen. Dieſe Art der Thätigkeit wird zunächſt darum verlangt, weil der Schüler hierdurch veranlaßt wird, den Gegenſtand gründlich ſich anzueignen).

Anmerkung über das praktiſche Verfahren.

Das praktiſche Verfahren iſt dasſelbe, wie es oben bei dem §. 22 angegeben worden iſt.

§. 24.

Der Terz=Sexten= und der Quart=Sexten=Akkord als Leit=Akkorde.

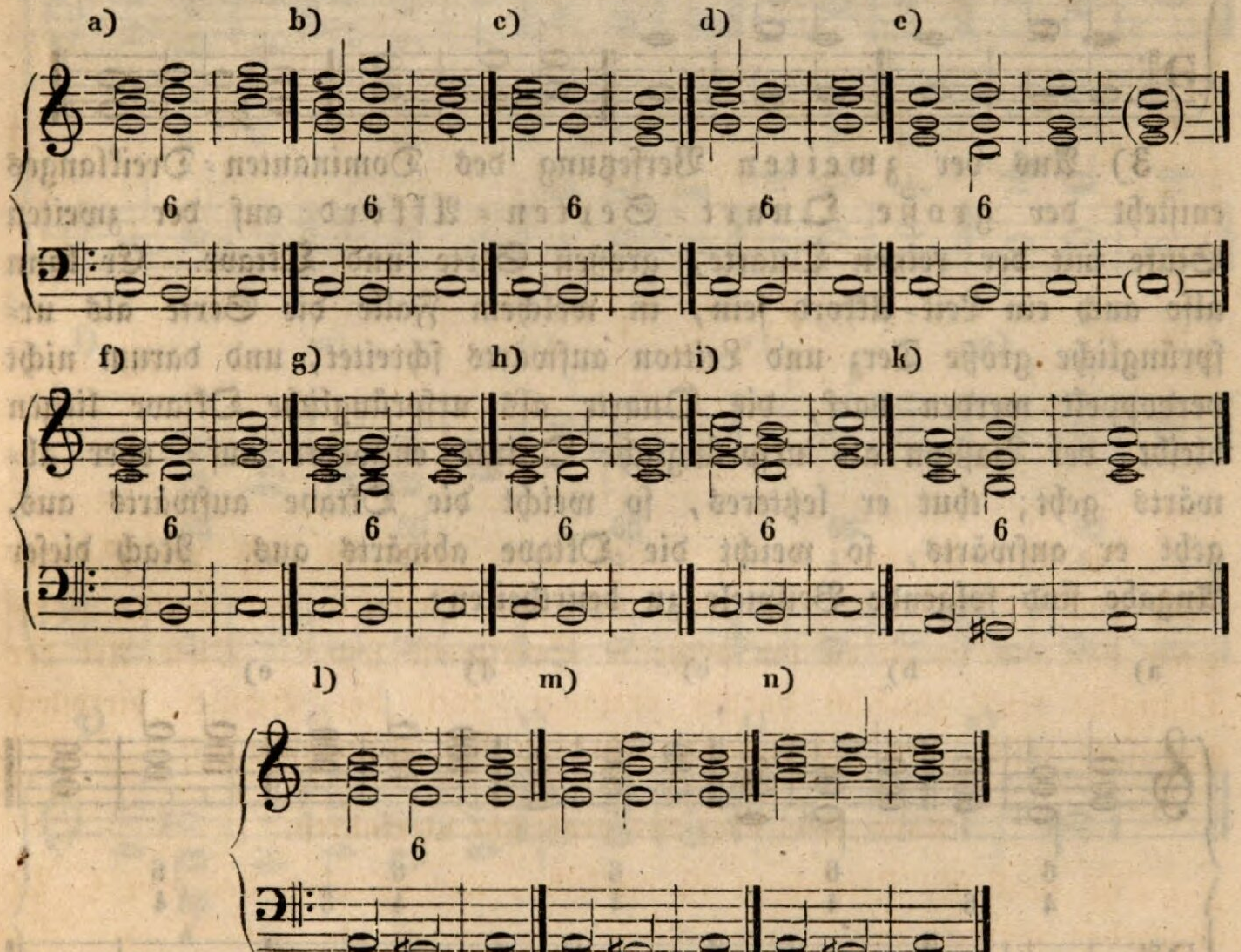
1) Jeder Dreiklang kann verſetzt und in jeder Verſetzung angewendet werden; ſo auch der Ober=Dominanten=Dreiklang. Seine Verſetzungen ſind dann das, was er ſelbſt iſt, nämlich Leit*)=Akkorde.

Da der Dominanten=Dreiklang ſeinen Sitz auf der fünften Stufe hat, ſo muß aus ſeiner erſten Verſetzung der kleine Sexten=Akkord

*) Wenn dieſe Akkorde wirklich die Verſetzungen des Dominanten=Dreiklanges ſind.

auf der ſiebenten Stufe ſich entwickeln, und es muß dieſer ebenfalls Leit-Akkord ſein. Als ſolcher erhält er keine Oktave und wird auf folgende Art behandelt und aufgelöst.

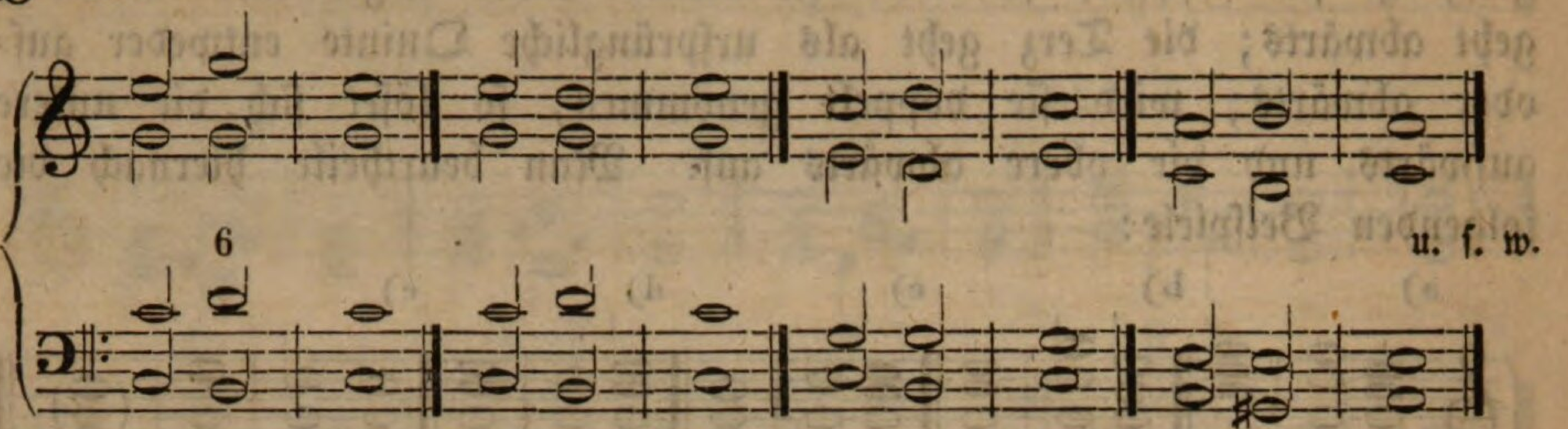
Der Baßton iſt die urſprüngliche Terz — alſo der Leitton — und ſchreitet aufwärts; die Sexte als urſprüngliche Oktave bleibt liegen; iſt ſie doppelt, ſo bleibt die untere Sexte liegen und die obere geht abwärts; die Terz geht als urſprüngliche Quinte entweder auf- oder abwärts; wird ſie doppelt genommen, ſo löſet ſich die untere aufwärts und die obere abwärts auf. Man beurtheile hiernach die folgenden Beiſpiele:



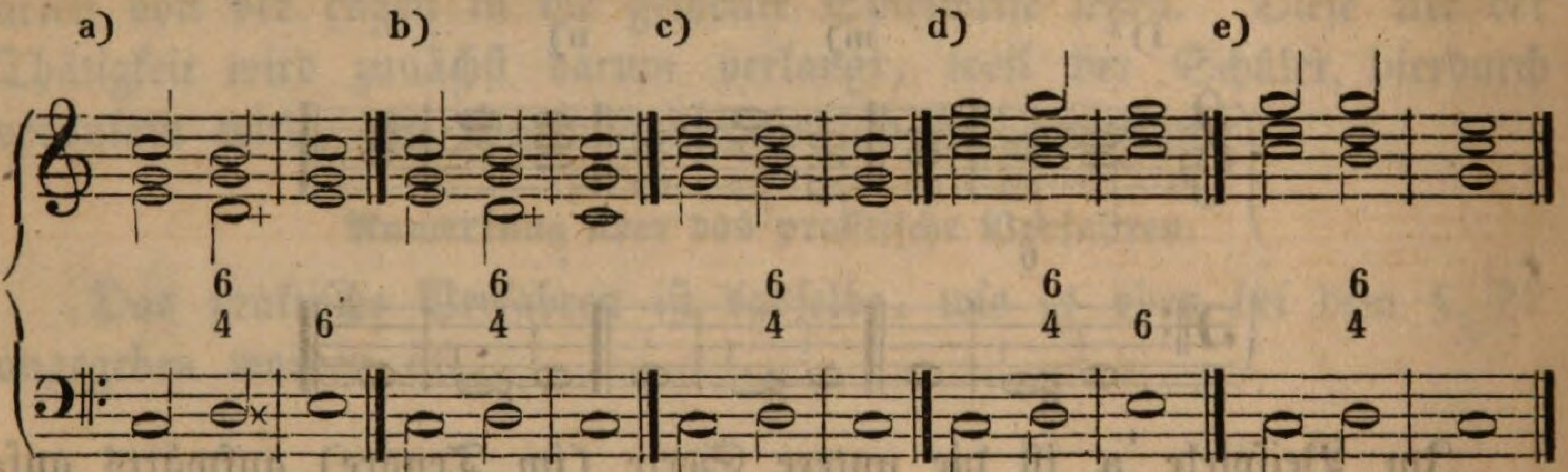
Im Beiſpiele a iſt die untere Sexte (im Tenore) aufwärts aufgelöſet, wodurch im Verhältniſſe zur Baßſtimme eine verdeckte Oktave ſich ergiebt. Das Beiſpiel b, wo die obere Sexte (in der Diskantſtimme) abwärts geht, und die untere liegen bleibt, verbeſſert den vorhergehenden Fehler. Bei c treten zwei Terzen im Alte und Diskante zuſammen, was ſein darf, aber ihre Auflöſung iſt unrichtig ſchon hinſichtlich der Sexte im Tenore, welche abwärts ſchreitet, aber liegen bleiben ſollte. Bei d iſt dieſer Fehler verbeſſert. Bei e ſchreiten die obere und untere Terz aufwärts, wodurch Oktaven entſtehen. Die fehlerhaften Fortſchreitungen bei f und g ſind bei h verbeſſert. Das Beiſpiel i zeigt, daß zum Sexten-Akkorde, wenn er Leit-Akkord iſt,

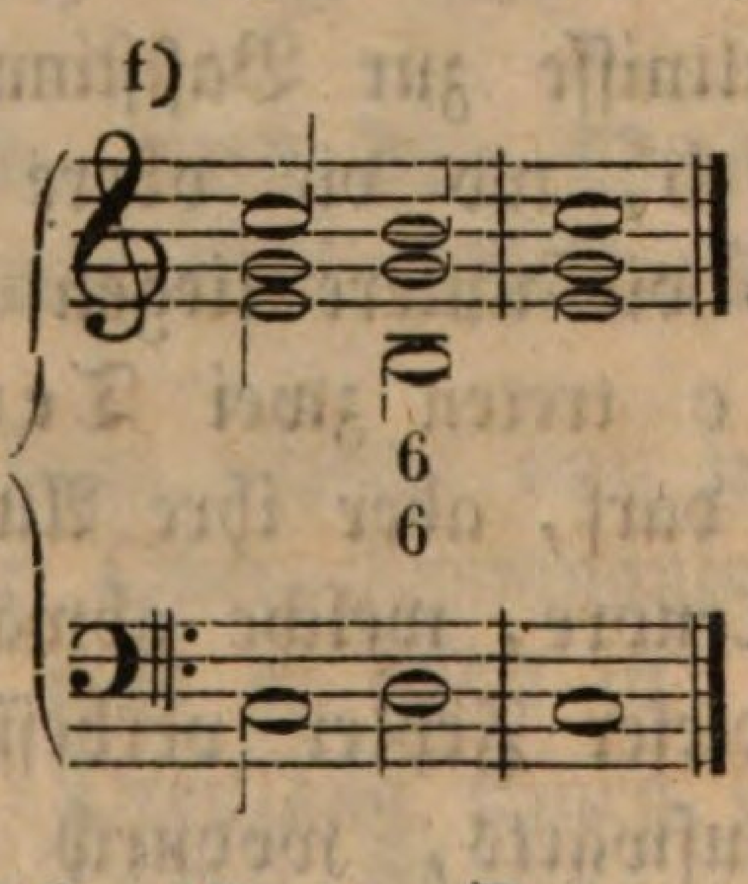
keine Oktave genommen werden darf. Die Beiſpiele k, l, m und n behandeln dieſelbe Aufgabe in Amoll richtig.

2) Die getheilte Spielweiſe ergibt ſich leicht; man braucht nur, wie in allen ähnlichen Fällen, die Mittelſtimme der rechten Hand um eine Oktave abwärts zu ſetzen, d. i. ſie zur Tenorſtimme zu machen. Z. B.

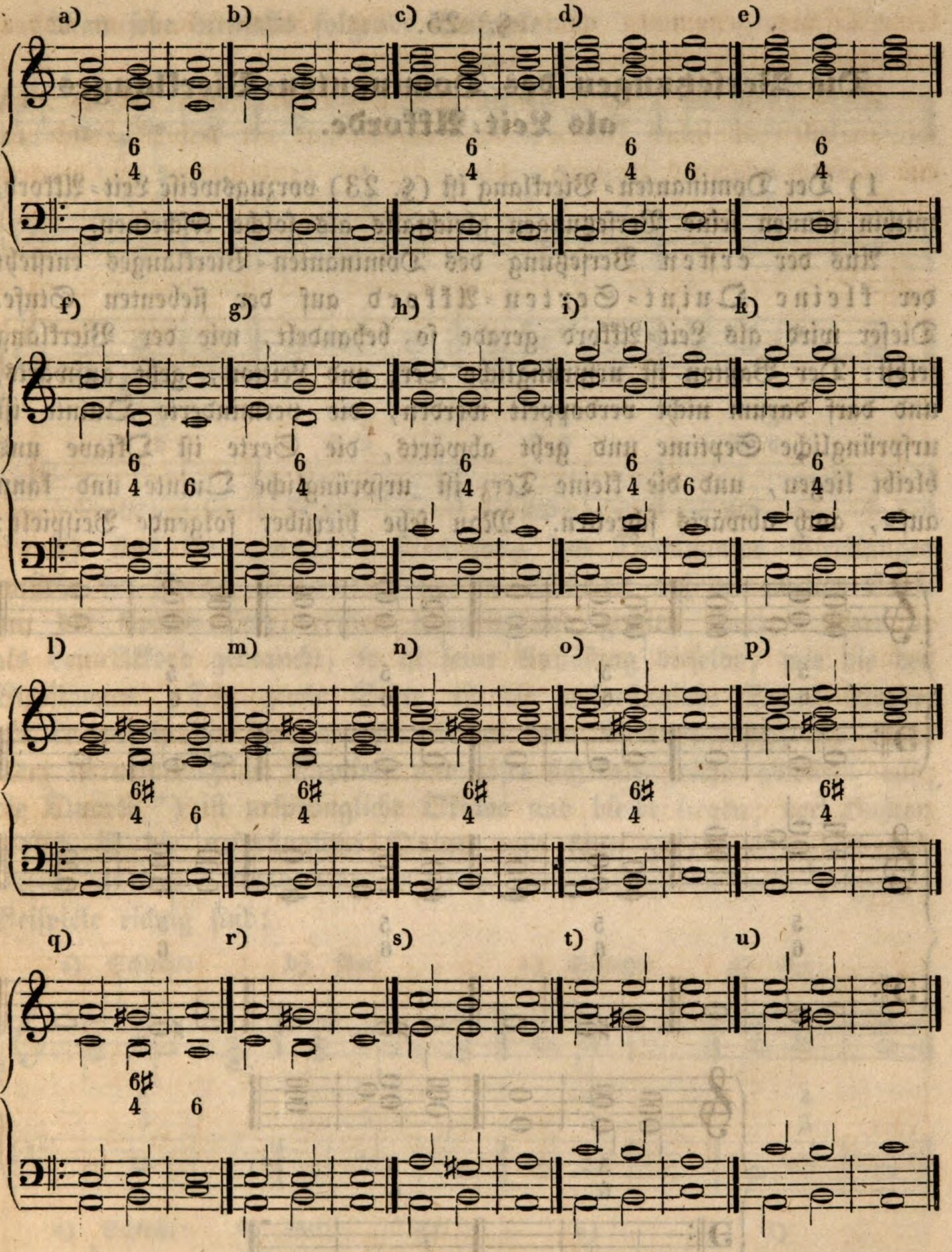


3) Aus der zweiten Verſetzung des Dominanten-Dreiklanges entſteht der große Quart-Sexten-Akkord auf der zweiten Stufe mit der reinen Quarte, großen Sexte und Oktave. Er kann alſo auch ein Leit-Akkord ſein, in welchem Falle die Sexte als urſprüngliche große Terz und Leitton aufwärts ſchreitet, und darum nicht verdoppelt werden darf, die Quarte als urſprüngliche Oktave liegen bleibt, der Baßton als urſprüngliche Quinte entweder auf- oder abwärts geht; thut er letzteres, ſo weicht die Oktave aufwärts aus, geht er aufwärts, ſo weicht die Oktave abwärts aus. Nach dieſer Angabe ſind folgende Beiſpiele zu beurtheilen:





Keines dieſer Beiſpiele iſt in Ordnung; die folgenden enthalten die Verbeſſerungen:



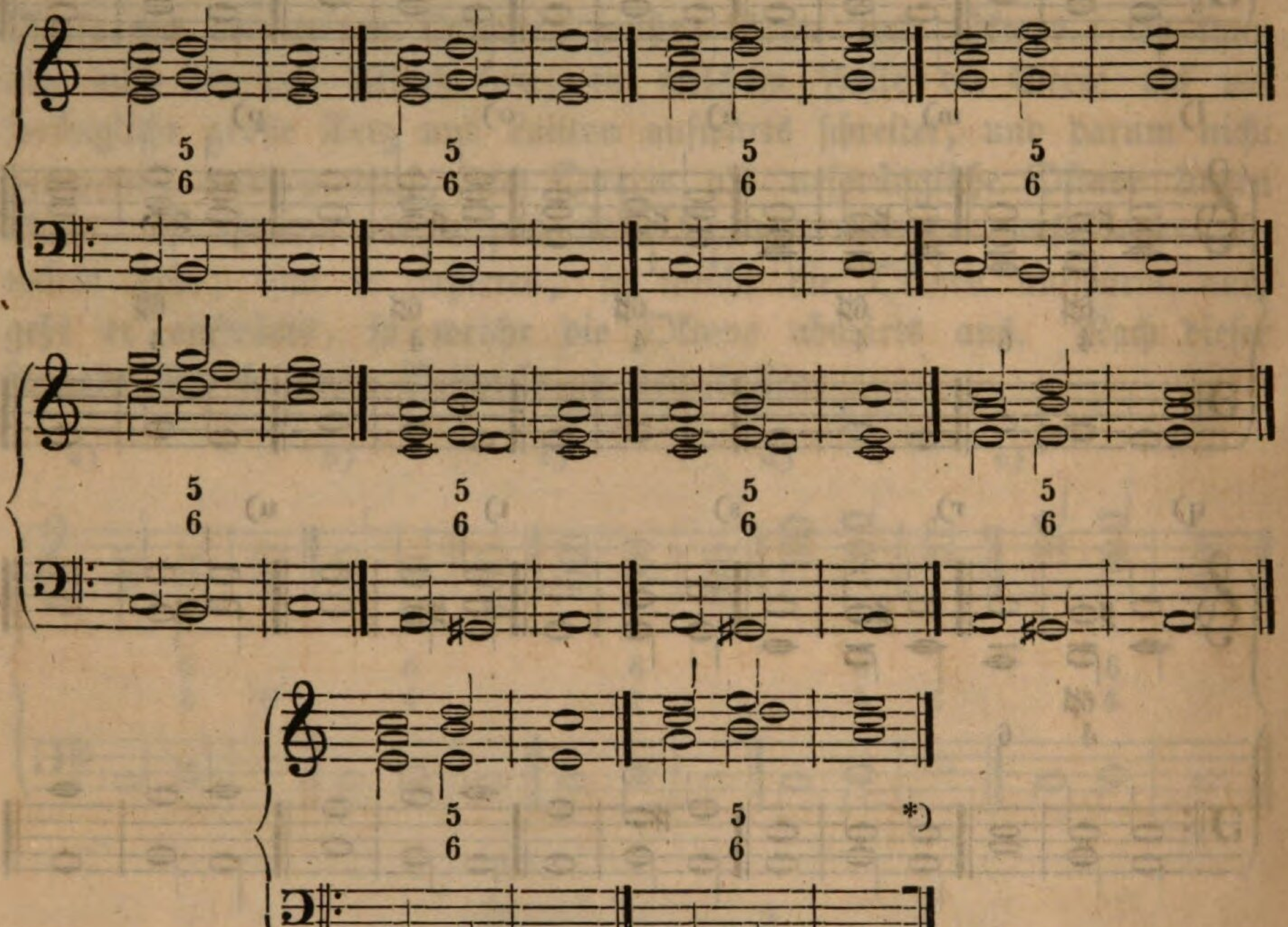
Die Beiſpiele f, g, h, i, k enthalten die vorausgehenden Beiſpiele in der getheilten Spielweiſe und für den Schüler zugleich eine wiederholte Anleitung, wie er ähnliche Figuren von der engen in die weite Spielweiſe zu bringen habe. Die übrigen Beiſpiele von l bis u ſtellen dieſelben Figuren in **Amoll** auf.

§. 25.

Die Verſetzungen des Dominanten-Vierklanges als Leit-Akkorde.

1) Der Dominanten-Vierklang iſt (§. 23) vorzugsweiſe Leit-Akkord, mithin können ſeine Verſetzungen gleichfalls als ſolche erſcheinen.

Aus der *erſten* Verſetzung des Dominanten-Vierklanges entſteht der *kleine Quint-Sexten-Akkord* auf der ſiebenten Stufe. Dieſer wird als Leit-Akkord gerade ſo behandelt, wie der Vierklang ſelbſt: Der Baßton iſt urſprüngliche Terz und Leitton, geht aufwärts, und darf darum nicht verdoppelt werden, die verminderte Quinte iſt urſprüngliche Septime und geht abwärts, die Sexte iſt Oktave und bleibt liegen, und die kleine Terz iſt urſprüngliche Quinte und kann auf-, auch abwärts ſchreiten. Man ſehe hierüber folgende Beiſpiele:

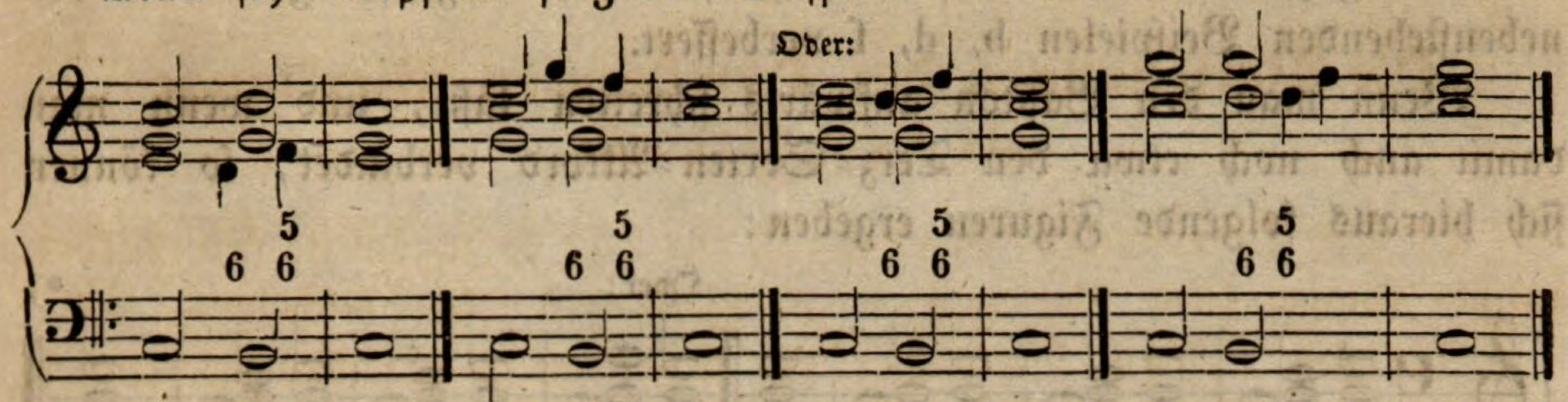


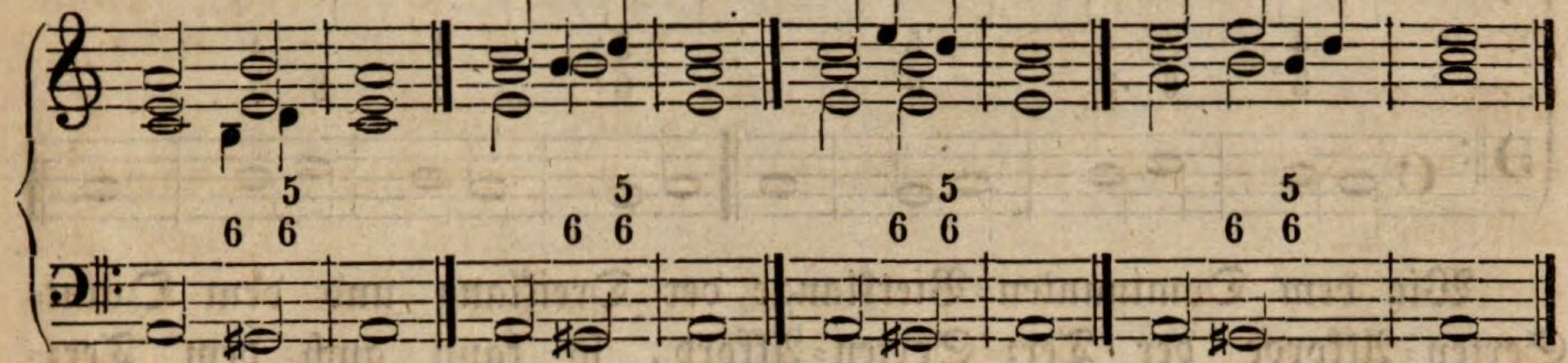
Dieſe Beiſpiele ſind richtig behandelt.

2) Wie dem Dominanten-Vierklange der Dreiklang vorausgehen kann (ſiehe oben §. 23 Nro. 3), ſo kann auch dem Quint-Sexten-Akkorde der Terz-Sexten-Akkord vorausgehen.

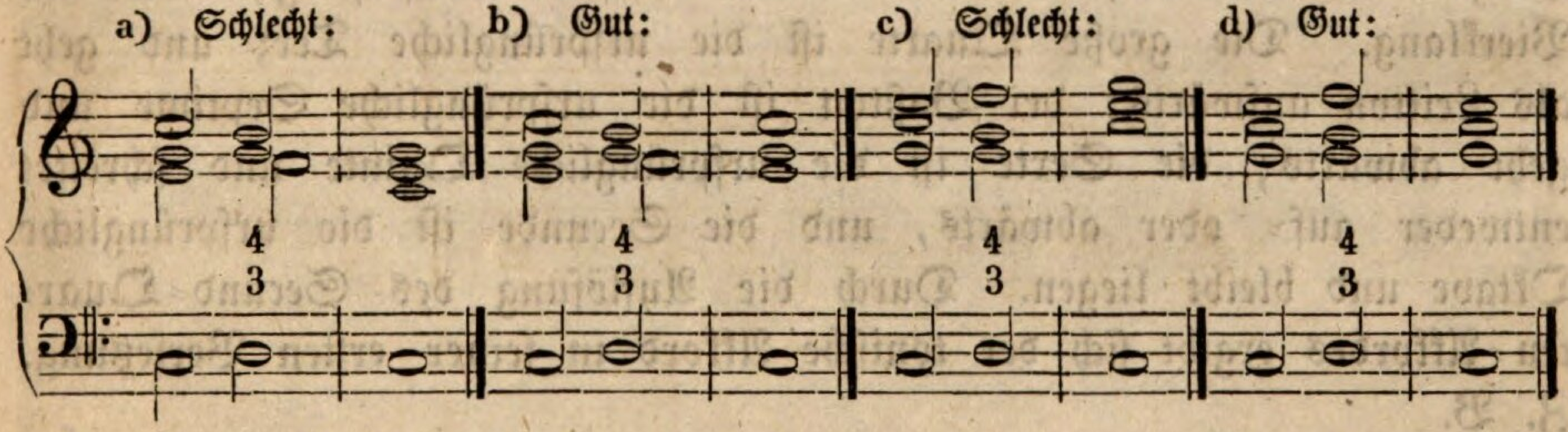
*) Wenn auch fürder in dieſer unſerer Anleitung nicht wiederholt dazu aufgefordert wird, ſo verſteht ſich's von ſelbſt, daß der Schüler ſich ſolche und ähnliche Beiſpiele auch in getheilte Spielweiſe umſetze.

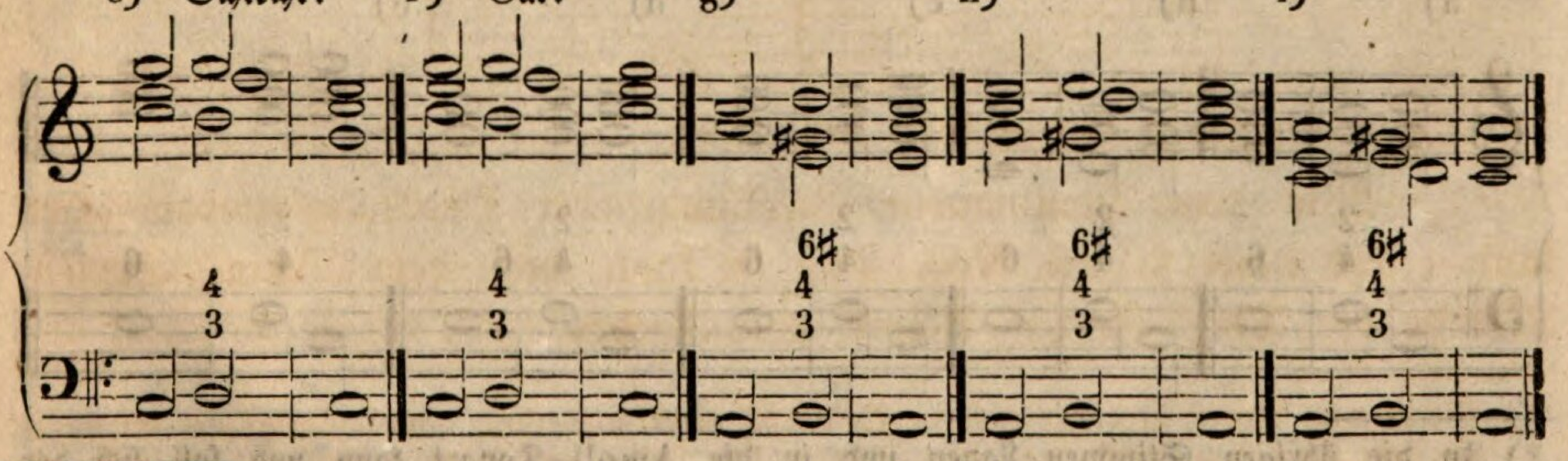
Man ſehe dießfalls folgende Beiſpiele:





3) Aus der zweiten Verſetzung des Dominanten-Vierklanges entſteht der Terz-Quart-Sexten-Akkord auf der zweiten Stufe mit der kleinen Terz, reinen Quarte und großen Sexte. Wird er als Leit-Akkord gebraucht, ſo iſt ſeine Auflöſung dieſelbe, wie die des Vierklanges. Die große Sexte iſt die urſprüngliche Terz, ſchreitet als Leitton in die Tonica und erleidet keine Verdoppelung; die kleine Terz iſt urſprüngliche Septime und löſet ſich als ſolche abwärts auf; die Quarte *) iſt urſprüngliche Oktave und bleibt liegen; der Baßton endlich iſt die urſprüngliche Quinte und kann ſowohl ab-, als aufwärts ſchreiten. Man ſehe ob nach dieſen Angaben alle folgenden Beiſpiele richtig ſind:



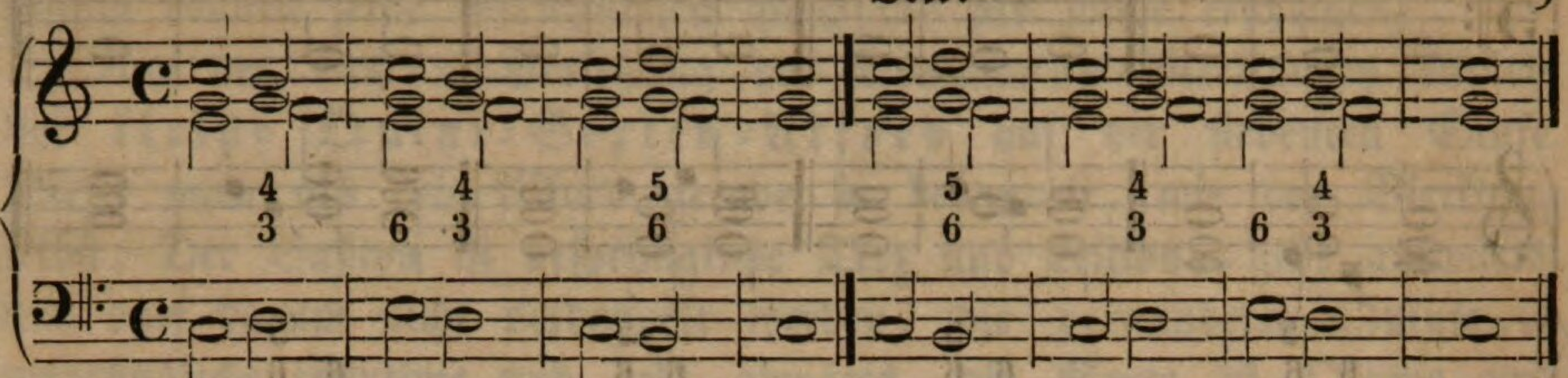


*) Die Quarte muß vorbereitet werden, was ſpäter geſagt werden wird.

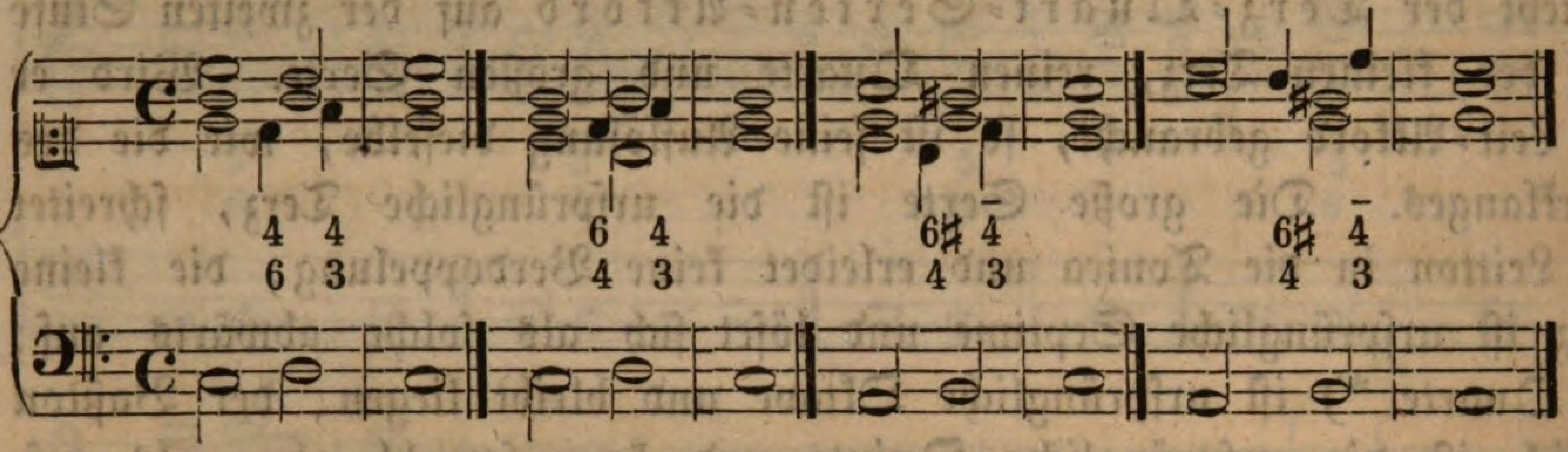
Die Fehler in den Beiſpielen a, c, e ſind augenfällig und in den nebenſtehenden Beiſpielen b, d, f verbeſſert.

Wenn man den Baßton aufwärts ſchreiten läßt, und wenn man damit auch noch etwa den Terz-Sexten-Akkord verbindet, ſo können ſich hieraus folgende Figuren ergeben:

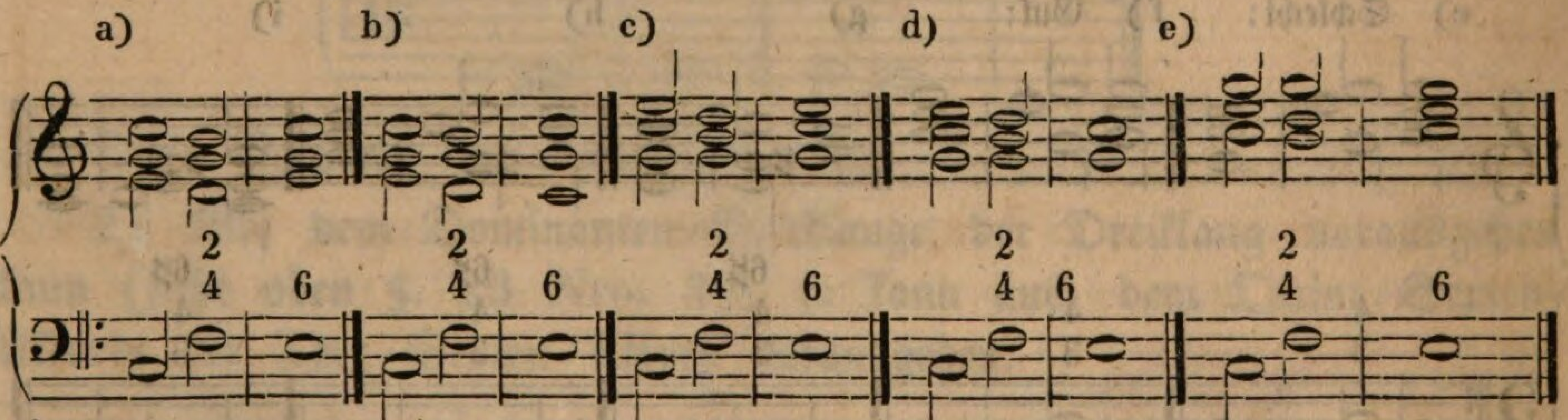
Oder: *)



Wie dem Dominanten-Vierklange der Dreiklang und dem Quint-Sexten-Akkorde der Terz-Sexten-Akkord, ſo kann auch dem Terz-Quarten-Akkorde der Quart-Sexten-Akkord vorausgehen. Z. B.



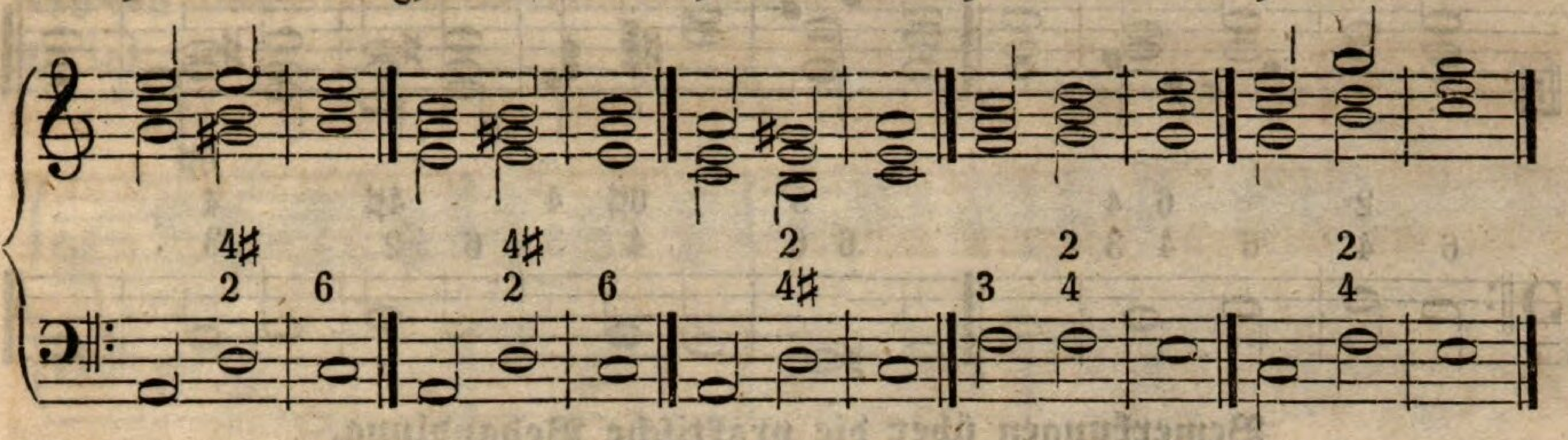
4) Aus der *dritten* Verſetzung des Dominanten-Vierklanges entſteht der große *Secund-Quarten-Akkord* auf der vierten Stufe. Er erleidet als Leit-Akkord dieſelbe Auflöſung, wie der Vierklang. Die große Quarte iſt die urſprüngliche Terz und geht als Leitton aufwärts; der Baßton iſt die urſprüngliche Septime und geht abwärts; die Sexte iſt die urſprüngliche Quinte und ſchreitet entweder auf- oder abwärts, und die Secunde iſt die urſprüngliche Oktave und bleibt liegen. Durch die Auflöſung des Secund-Quarten-Akkordes ergibt ſich der toniſche Akkord in ſeiner erſten Verſetzung. Z. B.



---

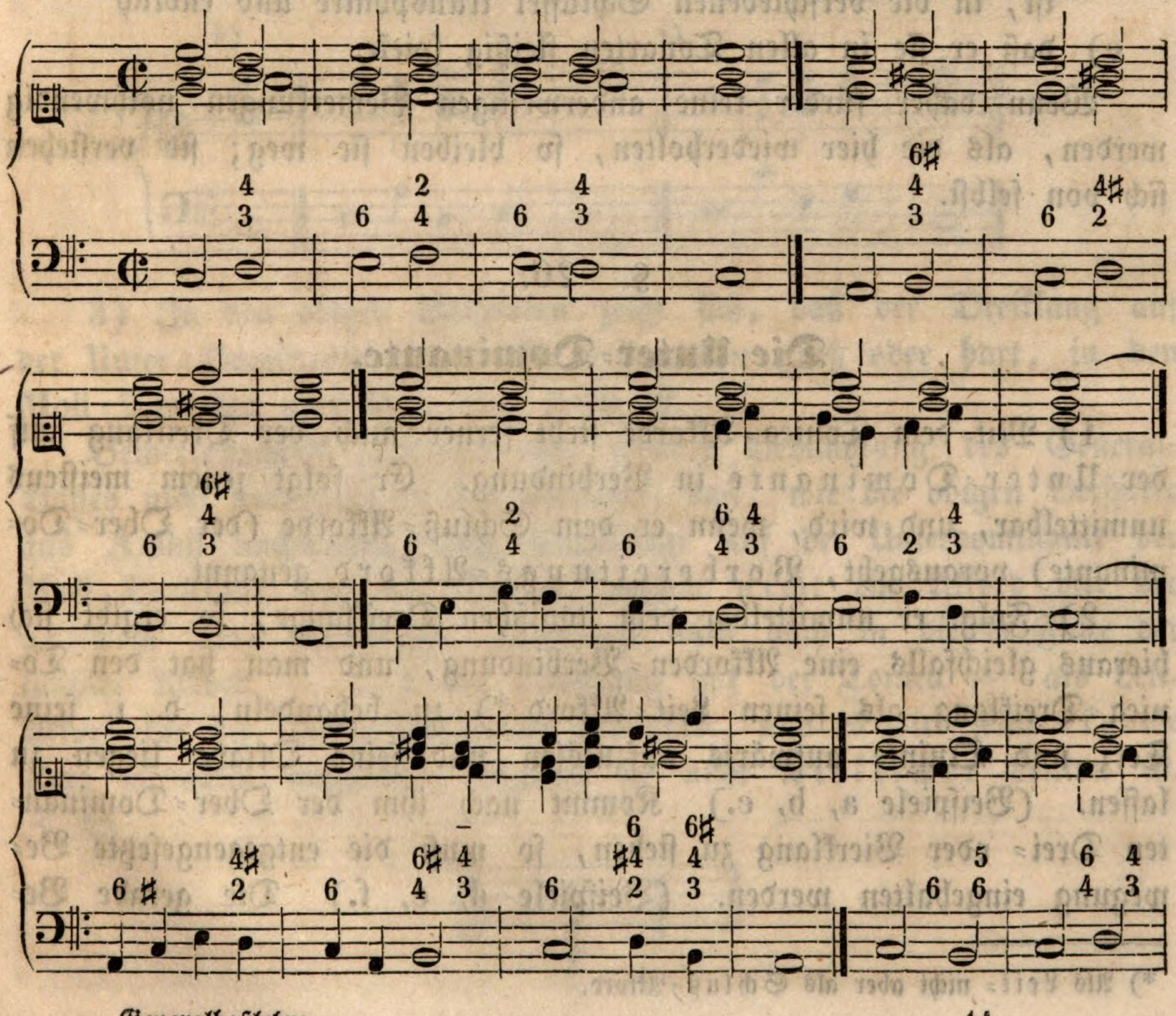
*) In die übrigen Stimmen-Lagen und in die Amoll-Tonart kann und ſoll ſich der Schüler dieſe Beiſpiele ſelbſt bringen.

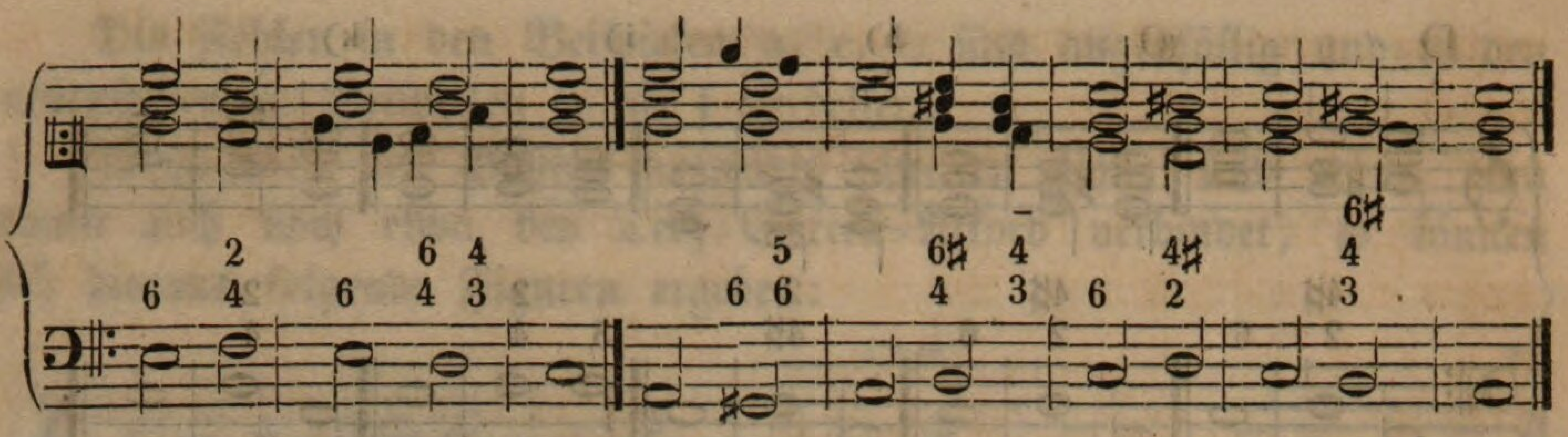
f) g) h) i) k)



Bei a, c, e, f, g, h iſt die Sexte aufwärts, bei b und d iſt ſie abwärts aufgelöſet. Die Beiſpiele i und k zeigen (im Vorbeigehen), daß der Secund-Quarten-Akkord in gerader Fortſchreitung leicht offene Quinten (wie bei i) und verdeckte Oktaven (wie bei k) veranlaſſen kann. Die entgegengeſetzte Bewegung iſt beſonders dann nöthig, wenn der Dreiklang auf derſelben Stufe in der Quint-Lage vorausgeht. Es hätte alſo oben bei i der Secund-Quarten-Akkord auf f nicht in der Sext-, ſondern in der Quart-Lage genommen werden ſollen; die richtige Auflöſung wäre von ſelbſt erfolgt.

Wenn man alle bis hieher behandelten Schluß-Akkorde unter- und nebeneinander benützen will, ſo können folgende und ähnliche Fortſchreitungen zum Vorſcheine kommen:





Bemerkungen über die praktiſche Behandlung.

1) Man muß ſich auch hier wieder auf diejenigen Bemerkungen berufen, welche oben am Schluſſe des §. 22 gemacht worden ſind.

2) Hauptaufgabe für den Schüler iſt und bleibt es, daß er ſich

a) die hier gegebenen Beiſpiele in denjenigen Stimmlagen, die übergangen worden ſind, ſelbſt aufſetze; daß er ſie

b) in die getheilte Spielweiſe bringe; ferner, daß er

c) dieſelben wenigſtens in einigen Tonarten unter die vier Singſchlüſſel vertheile; daß er ſie

d) in denjenigen Tonarten, in welchen er ſie nicht in Stimmen ausſetzet, entweder bloß in die Baß- d. i. Hauptſtimme ſetze und dieſe partiturire oder wie oben (§. 22) gezeigt worden iſt, in die verſchiedenen Schlüſſel transponire und endlich

e) daß er ſie in allen Tonarten fleißig ſpiele.

Wenn daher fürder keine anderweitigen Bemerkungen nothwendig werden, als die hier wiederholten, ſo bleiben ſie weg; ſie verſtehen ſich von ſelbſt.

§. 26.

Die Unter-Dominante.

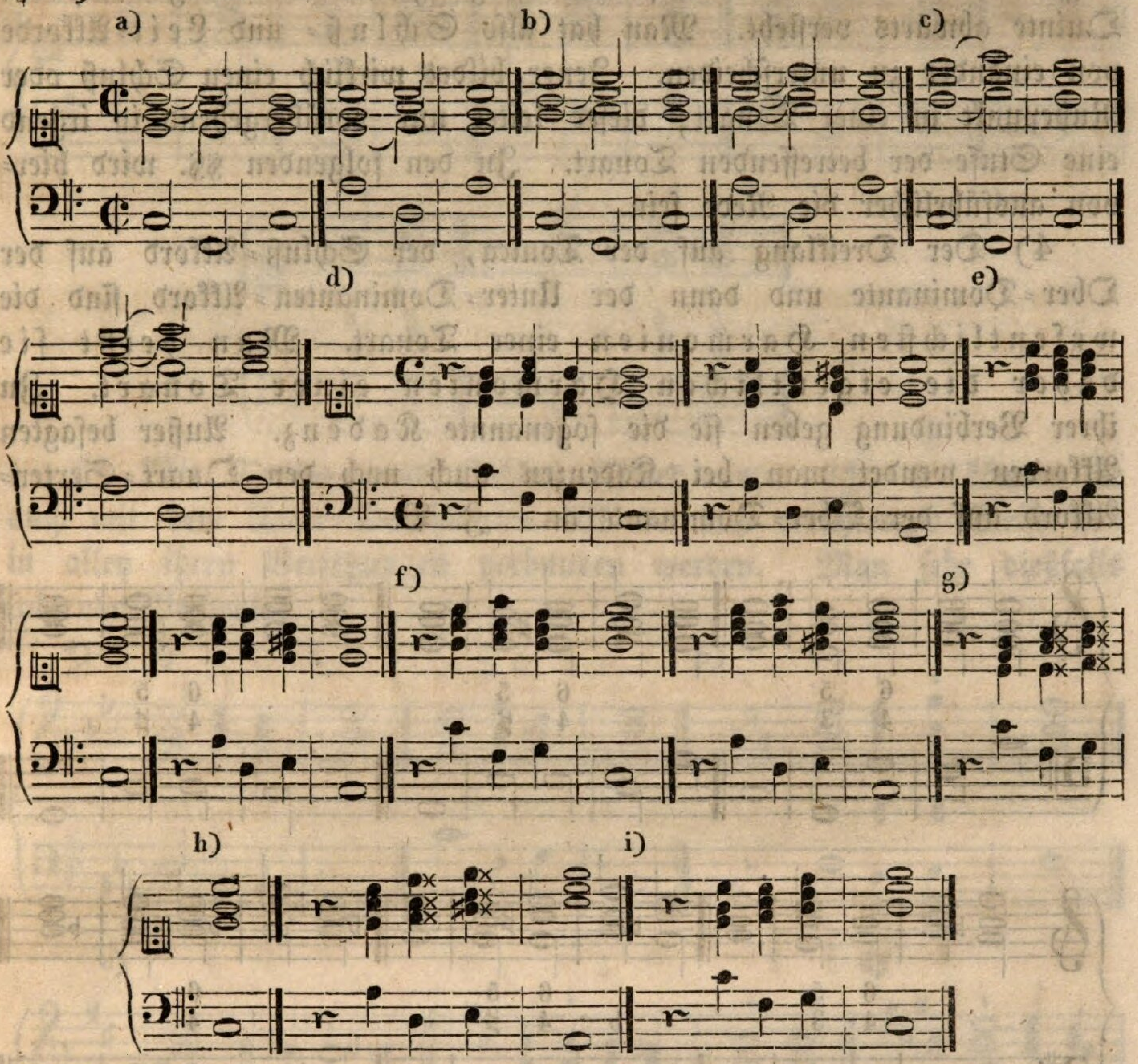
1) Mit dem Tonica-Akkorde ſteht ferner auch der Dreiklang auf der Unter-Dominante in Verbindung. Er folgt jenem meiſtens unmittelbar, und wird, wenn er dem Schluß-Akkorde (der Ober-Dominante) vorausgeht, Vorbereitungs-Akkord genannt.

2) Folgt er unmittelbar dem toniſchen Dreiklange, ſo ergibt ſich hieraus gleichfalls eine Akkorden-Verbindung, und man hat den Tonica-Dreiklang als ſeinen Leit-Akkord *) zu behandeln, d. i. ſeine Terz und Quinte aufwärts aufzulöſen und ſeine Oktave liegen zu laſſen. (Beiſpiele a, b, c.) Kommt nach ihm der Ober-Dominanten Drei- oder Vierklang zu ſtehen, ſo muß die entgegengeſetzte Bewegung eingehalten werden. (Beiſpiele d, e, f.) Die gerade Be-

---

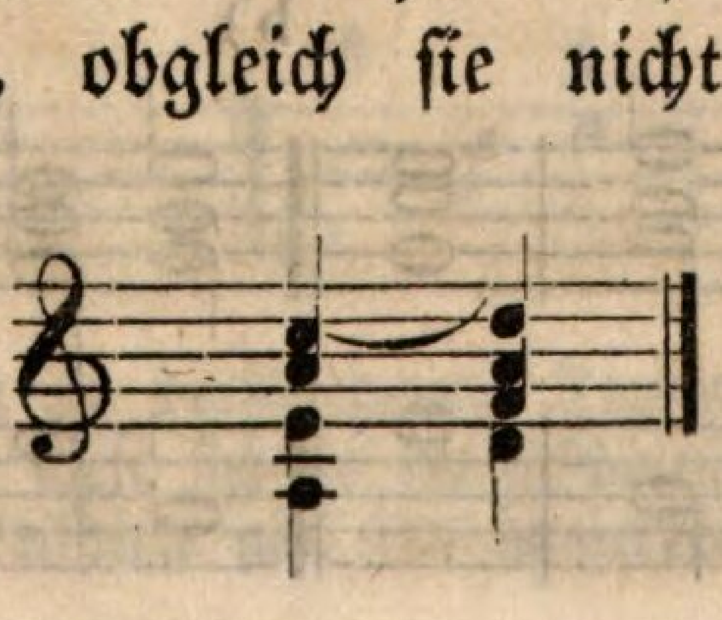
*) Als Leit- nicht aber als Schluß-Akkord.

wegung würde fehlerhafte Fortſchreitungen veranlaſſen. (Beiſpiele g, h, i.)



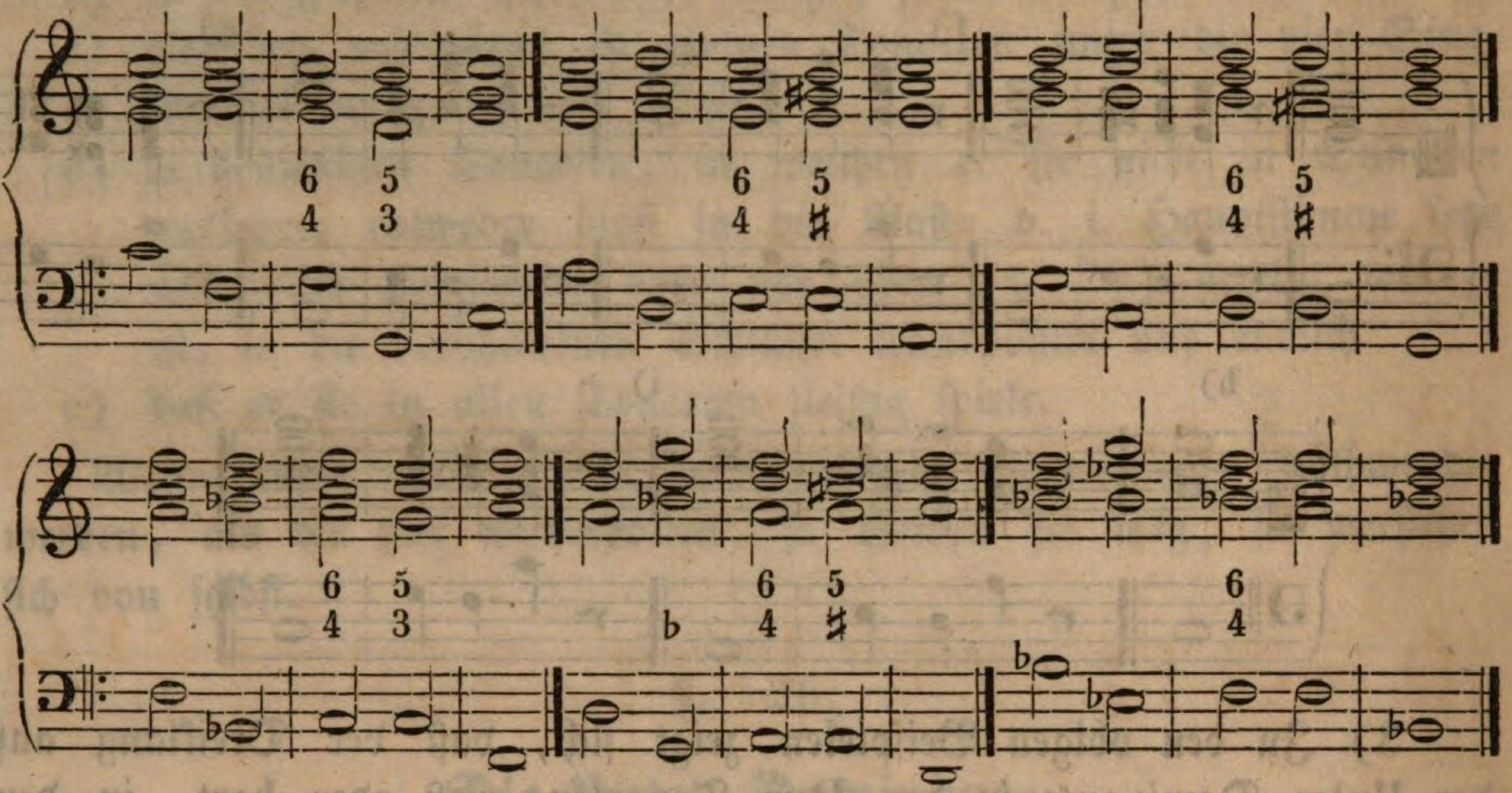
3) In den obigen Beiſpielen zeigt ſich, daß der Dreiklang auf der Unter=Dominante in den Dur=Tonarten groß oder hart, in den Moll=Tonarten aber klein oder weich iſt.

Bemerkenswerth und für die weitere Behandlung des General=Baſſes nicht unwichtig iſt der Umſtand, daß, wie die obigen Beiſpiele aus Amoll nachweiſen, dem Dreiklange auf der Unterdominante der Moll=Dreiklang auf der Tonica, mithin nicht ein Akkord mit der großen Terz vorausgeht. Dennoch wird auch in dieſem Falle der toniſche Akkord — d. i. der Dreiklang auf der Tonica — als Leit=Akkord für die Unter=Dominante behandelt, und es wird ſeine kleine Terz aufwärts aufgelöſ't, obgleich ſie nicht wirklicher Leitton iſt. Z. B.



Man nennet eine ſolche Leitung eine Akkorde-Verbindung ſchlechtweg, worunter man die Aufeinanderfolge zweier Dreiklänge nach der Quinte abwärts verſteht. Man hat alſo Schluß- und Leit-Akkorde von einander zu unterſcheiden. Jener bildet wirklich einen Schluß oder Ruhepunkt in einer Tonart; dieſer leitet nur vorübergehend in irgend eine Stufe der betreffenden Tonart. In den folgenden §§. wird hiervon ausführlicher die Rede ſein.

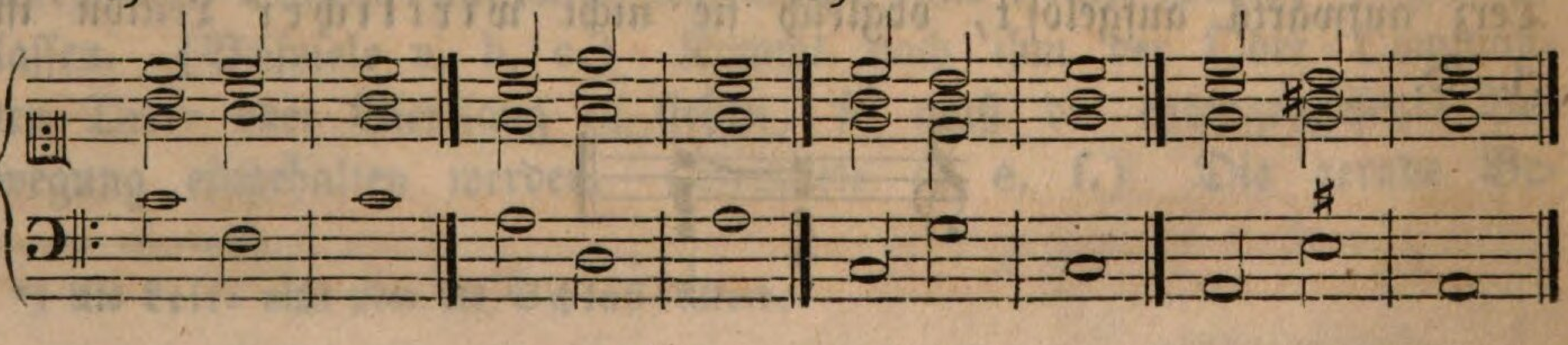
4) Der Dreiklang auf der Tonica, der Schluß-Akkord auf der Ober-Dominante und dann der Unter-Dominanten-Akkord ſind die weſentlichſten Harmonien einer Tonart. Man heißt ſie daher die eigentlichen Harmonien einer Tonart. In ihrer Verbindung geben ſie die ſogenannte Kadenz. Außer beſagten Akkorden wendet man bei Kadenzen auch noch den Quart-Sexten-Akkord auf der Ober-Dominante an. Z. B.

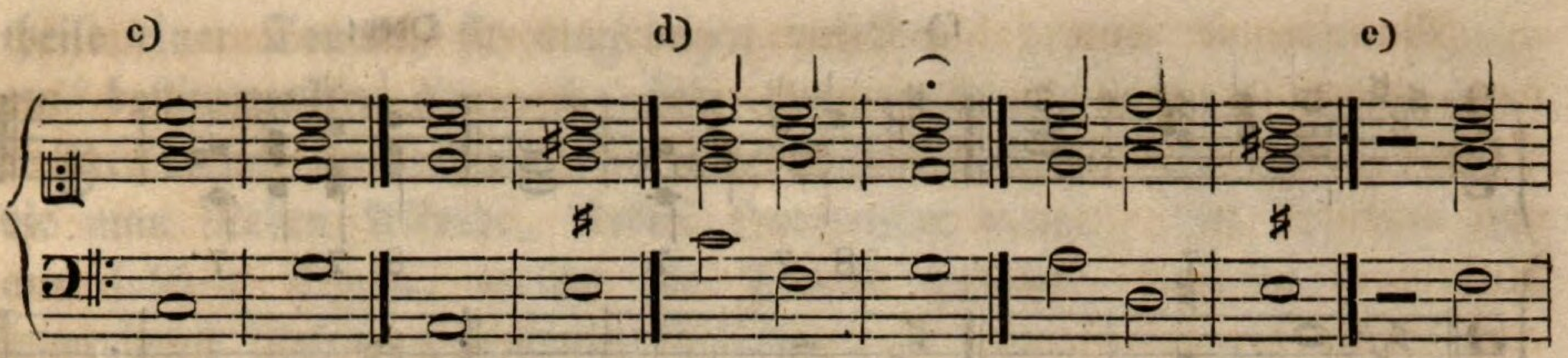


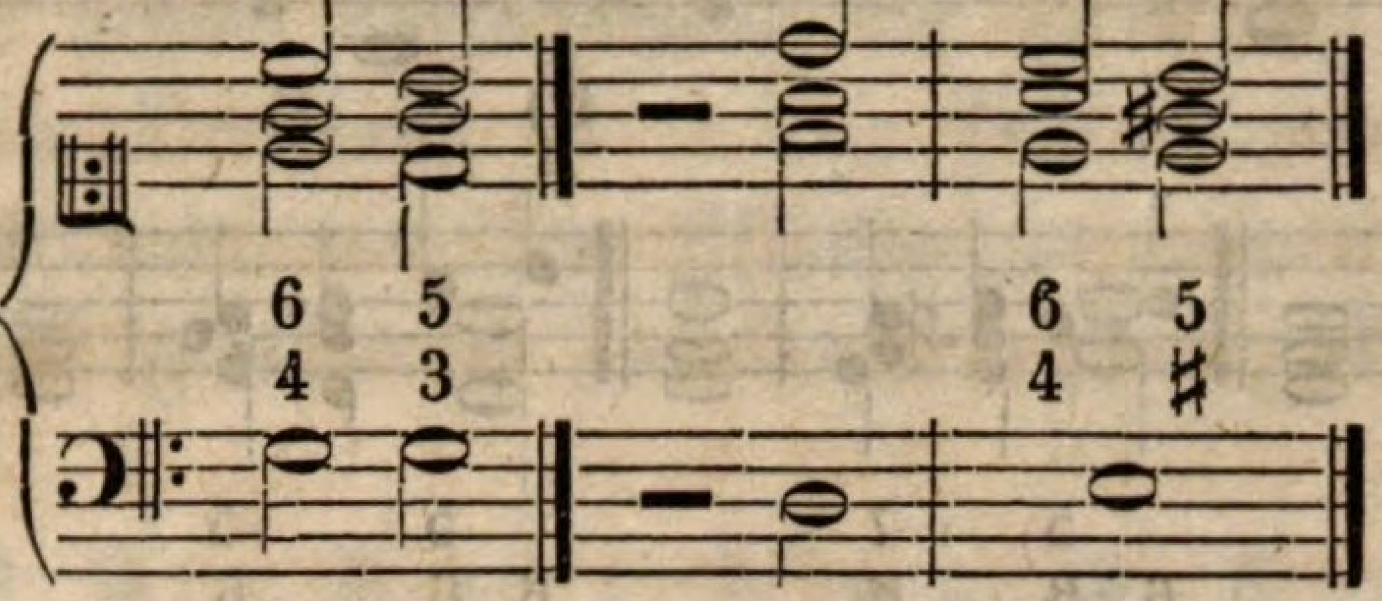
Und ſo weiter durch die übrigen Tonarten.

Solche Schluß- oder Ruhepunkte, wie die vorſtehenden werden ganze Kadenzen genannt. Wird aber mit dem toniſchen Akkorde (nicht die Unter- und die Ober-Dominante, ſondern) entweder nur die Unter- oder nur die Ober-Dominante verbunden, ſo entſteht hierdurch eine ſogenannte Halb-Kadenz. (Beiſpiele a, b.) Einige Theoretiker verſtehen jedoch unter einer Halb-Kadenz einen Ruhepunkt über dem vollkommenen Dreiklange auf der Ober-Dominante. (Beiſpiele c, d.)

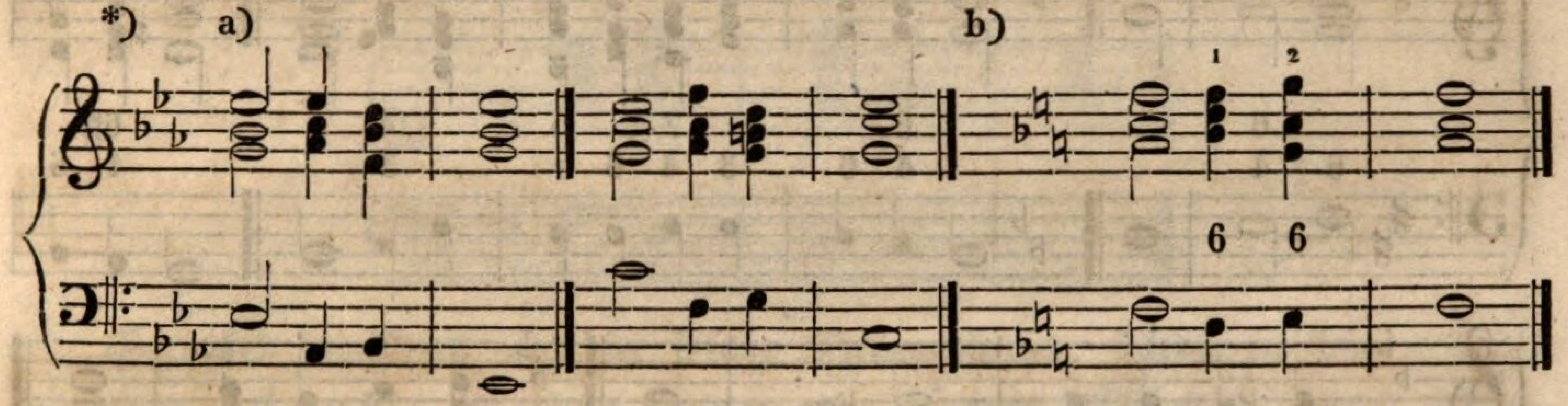
a) b)

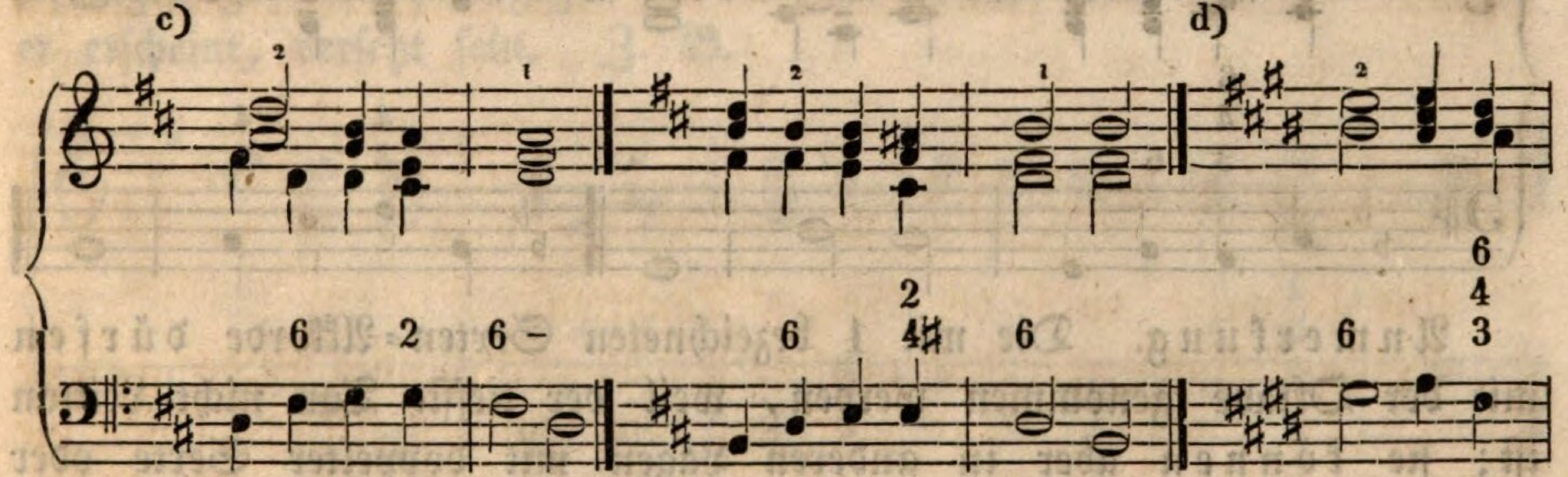


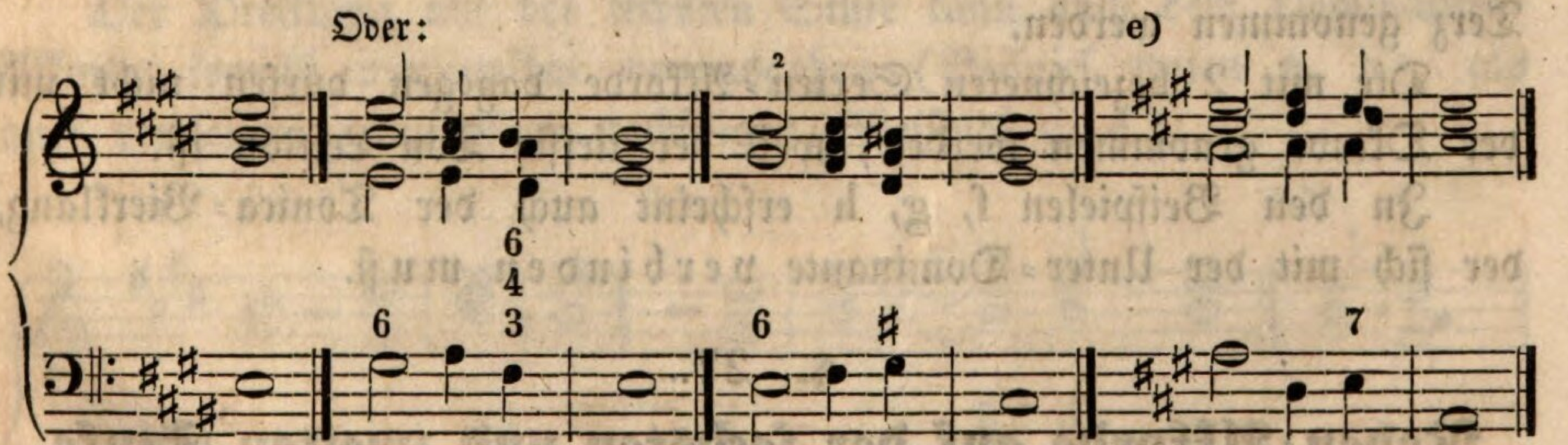




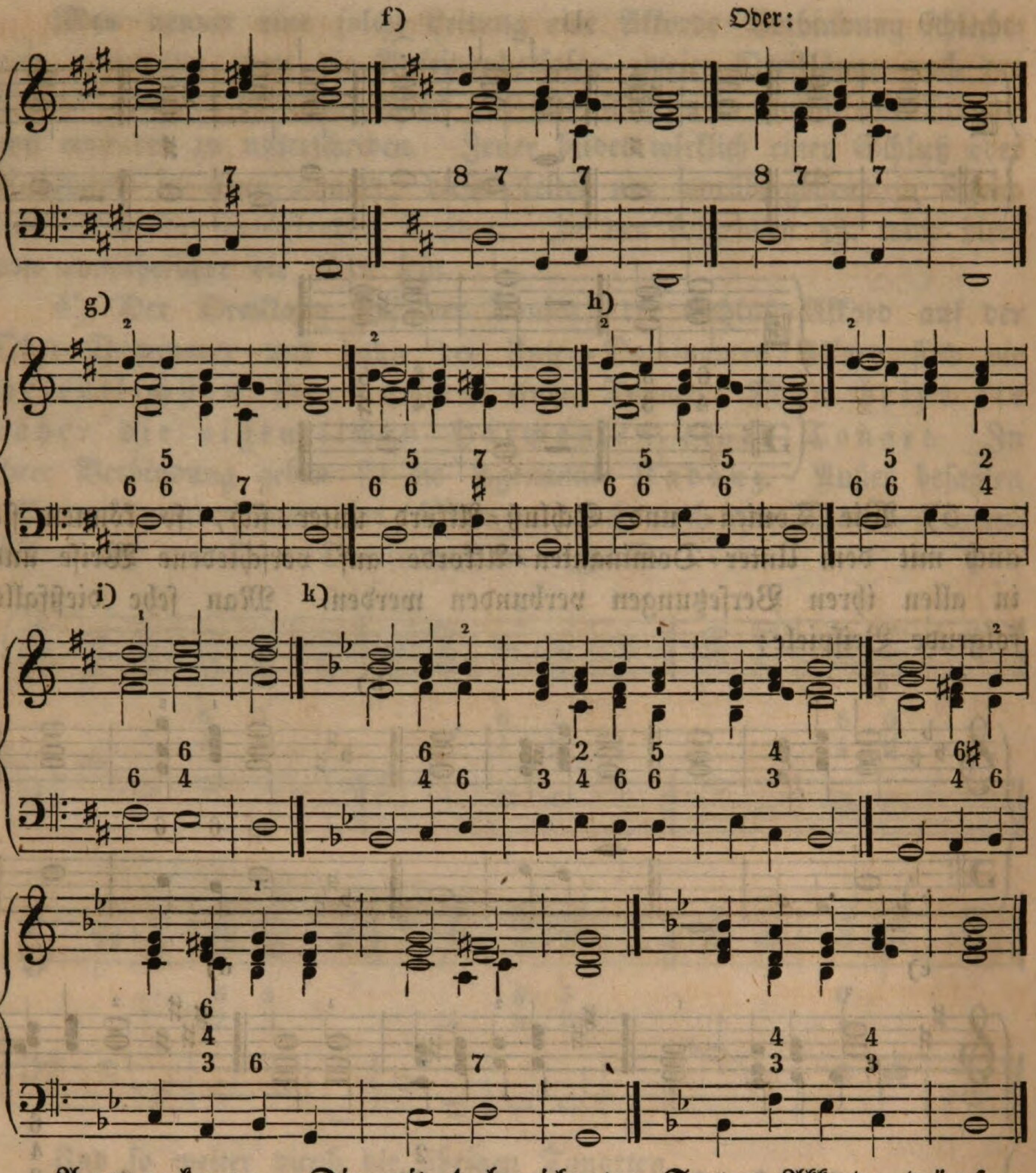
5) Wie Tonica= und Schluß=Akkord unter ſich, ſo können ſie auch mit dem Unter=Dominanten=Akkorde auf verſchiedene Weiſe und in allen ihren Verſetzungen verbunden werden. Man ſehe dießfalls folgende Beiſpiele:







*) Von da an werden Beiſpiele in verſchiedenen Tonarten aufgeſtellt, damit der Schüler lernt, das Geſagte auch durch dieſe ſich zu veranſchaulichen. Damit er ſich dieſes erleichtere, kann und ſoll er dieſe Beiſpiele aus den ſchwereren Tonarten in leichtere überſetzen.



Anmerkung. Die mit 1 bezeichneten Sexten-Akkorde dürfen mit der Oktave genommen werden, weil der tiefſte Ton nicht Leitton iſt; ſie können aber in anderen Lagen mit doppelter Sexte oder Terz genommen werden.

Die mit 2 bezeichneten Sexten-Akkorde dagegen dürfen nicht mit der Oktave genommen werden, weil der tiefſte Ton Leitton iſt.

In den Beiſpielen f, g, h erſcheint auch der Tonica-Vierklang, der ſich mit der Unter-Dominante verbinden muß.

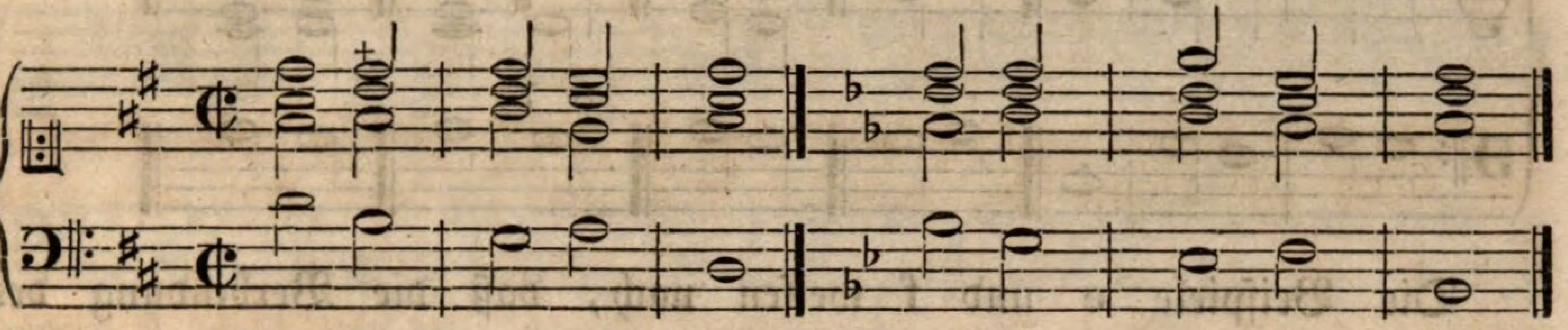
§. 27.

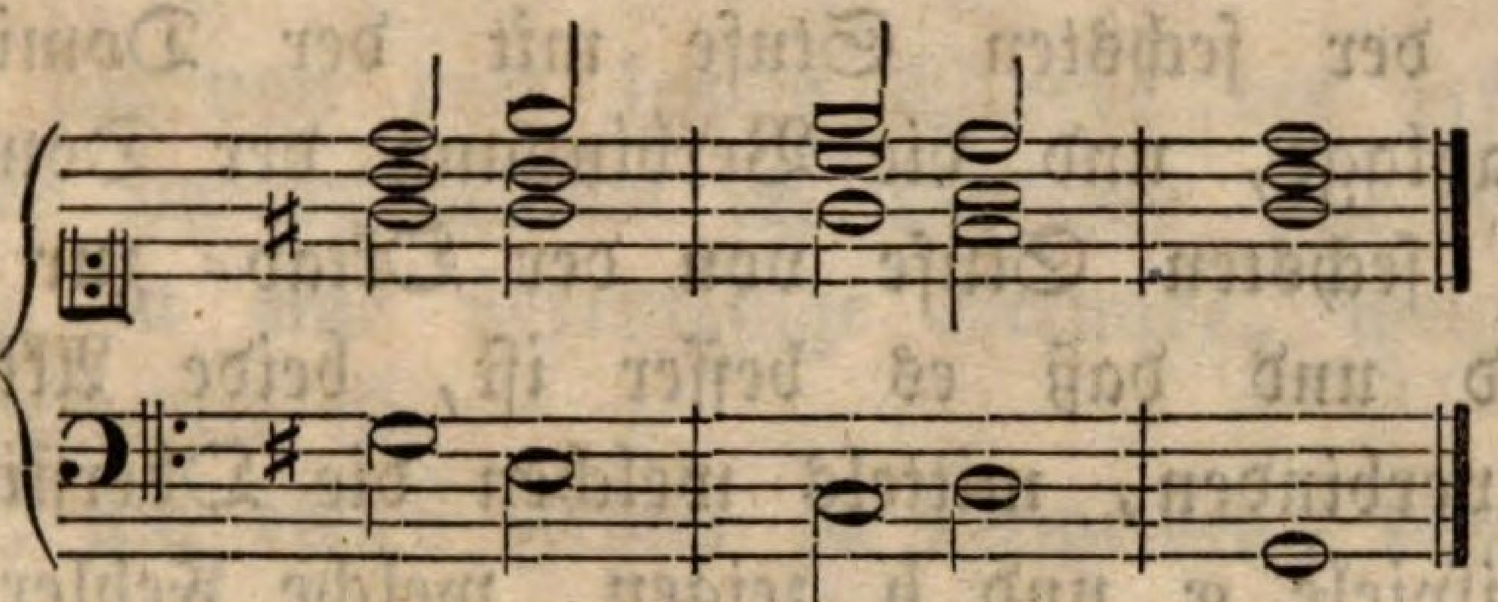
Neben-Akkorde auf der ſechsten und zweiten Stufe.

1) Der toniſche Dreiklang, die beiden Ober-Dominanten-Akkorde und der Dreiklang auf der Unter-Dominante ſind die Hauptbeſtand-

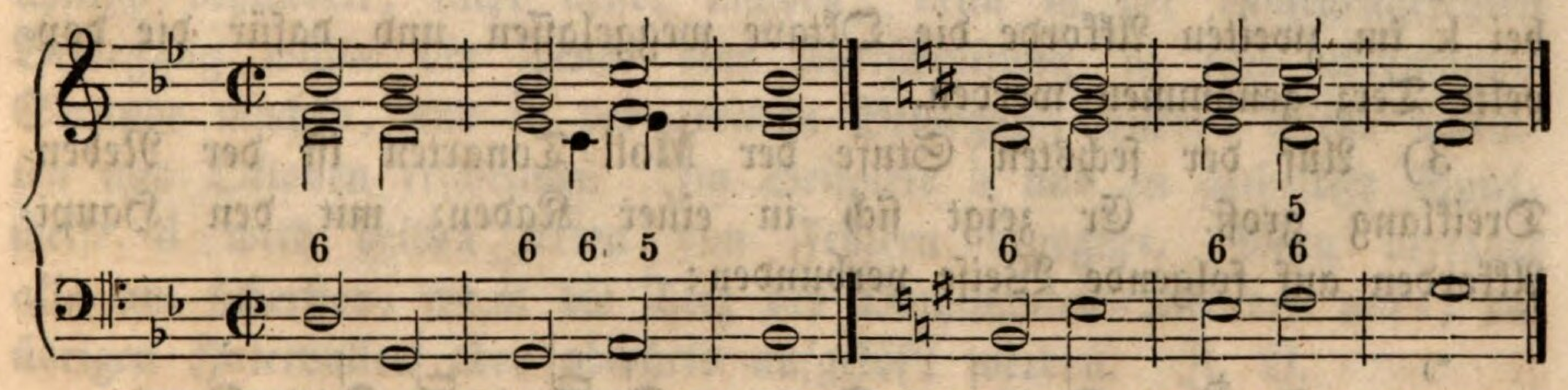
theile einer Tonart, ſie umgränzen dieſelben, prägen ſie dem Gehöre am beſtimmteſten ein, ſie ſind ihre weſentlichſten Harmonien. Außer dieſen Harmonien ſind einer jeden Tonart noch andere eigen, die man Neben-Akkorde, Neben-Harmonien nennt. Sie beſtehen nur aus ſolchen Tönen, welche die Tonart gewährt, weßwegen ſie auch leitereigene Neben-Harmonien heißen.

2) Hierher gehört vorzugsweiſe der Dreiklang auf der ſechsten Stufe. Dieſer Dreiklang iſt in den Dur-Tonarten Moll und kann unmittelbar nach dem toniſchen Akkorde genommen werden. In einer Kadenz folgt ihm gewöhnlich der Vorbereitungs-Akkord. Z. B.

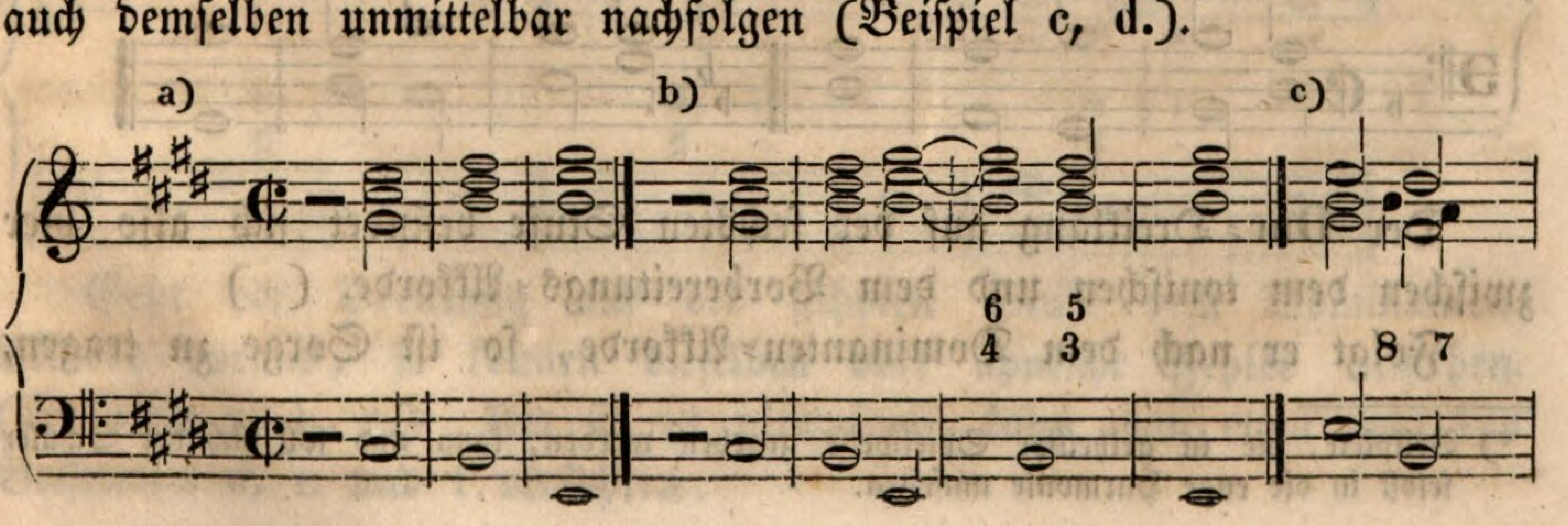




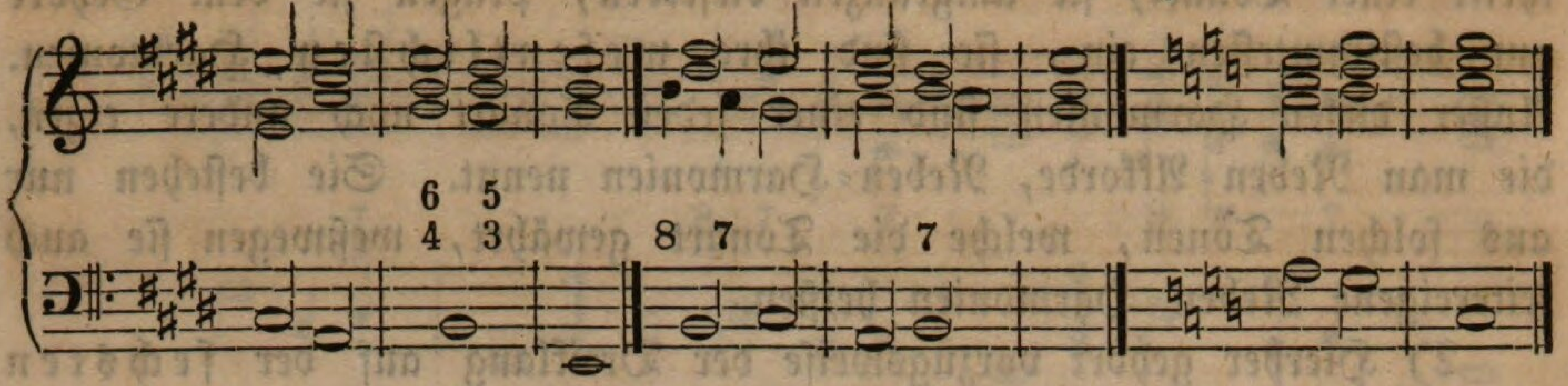
Er wird meiſtens nur in ſeiner Stammform, ſelten in ſeinen Verſetzungen gebraucht; dagegen können die Haupt-Akkorde, unter denen er erſcheint, verſetzt ſein. Z. B.



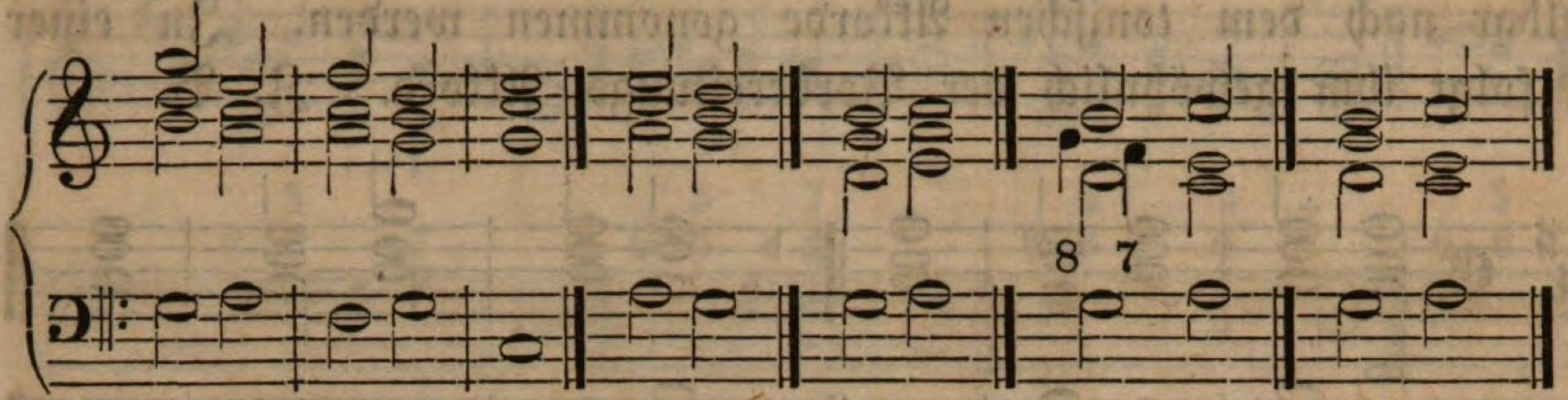
Der Dreiklang auf der ſechsten Stufe kann auch dem Dominanten-Akkorde ſowohl unmittelbar vorausgehen (Beiſpiel unten a, b), als auch demſelben unmittelbar nachfolgen (Beiſpiel c, d.).



d) e)



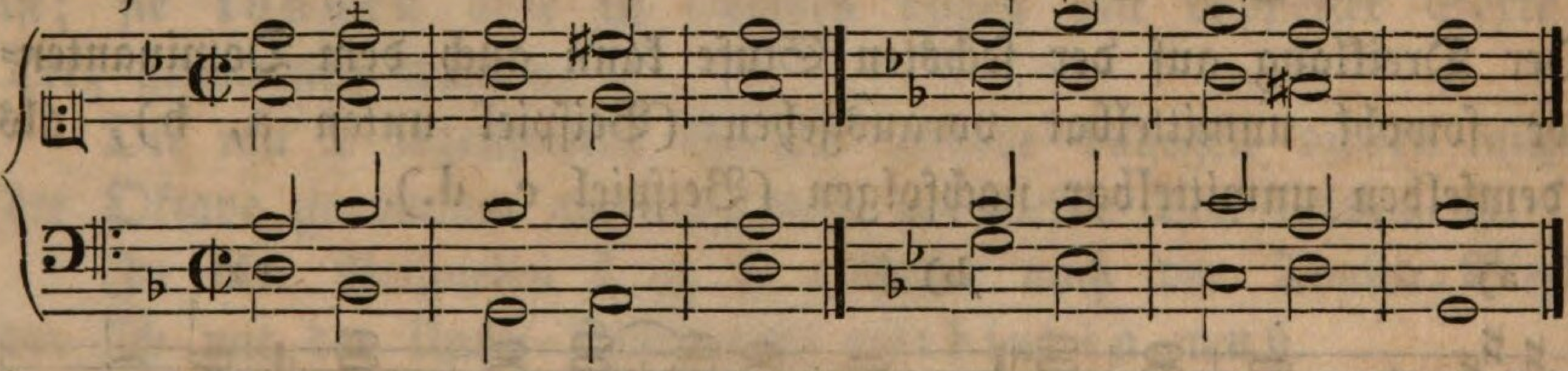
f) g) h) i) k)



Die Beiſpiele e und f weiſen nach, daß die Verbindung des Dreiklanges auf der ſechsten Stufe mit der Dominante von der Quinte zur Oktavlage, und die Verbindung der Dominante mit dem Akkorde auf der ſechsten Stufe von der Oktav- zur Quintlage nicht ſehr wohlklingend und daß es beſſer iſt, beide Akkorde in ſolchen Stimmlagen zu verbinden, mittels welchen die Oberſtimme ſtufenweiſe fortſchreitet. Beiſpiele g und h zeigen, welche Fehler entſtehen würden, wenn genannte Akkorde in der geraden Bewegung fortſchreiten würden. Sollen die Fundamental- und die Oberſtimme in Terzen fortſchreiten, ſo muß entweder wie bei i verfahren, oder es muß wie bei k im zweiten Akkorde die Oktave weggelaſſen und dafür die doppelte Terz genommen werden.

3) Auf der ſechsten Stufe der Moll-Tonarten iſt der Neben-Dreiklang groß. Er zeigt ſich in einer Kadenz mit den Haupt-Akkorden auf folgende Weiſe verbunden:

*)

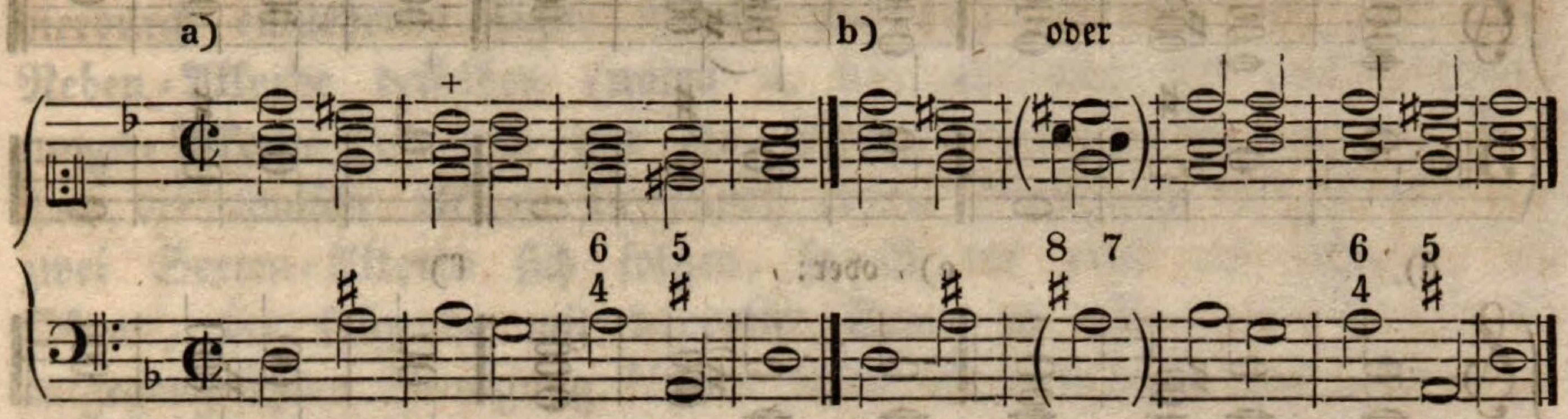


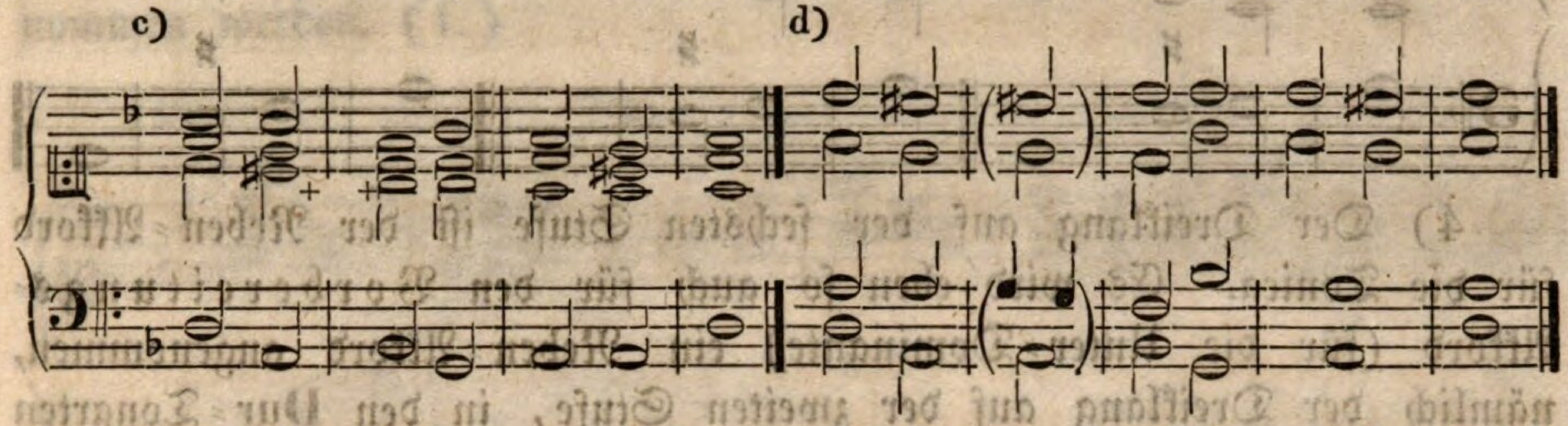
Der Dur-Dreiklang auf der ſechsten Stufe befindet ſich alſo hier zwiſchen dem toniſchen und dem Vorbereitungs-Akkorde. (+)

Folgt er nach dem Dominanten-Akkorde, ſo iſt Sorge zu tragen,

*) Beiſpiele, die in getheilter Spielweiſe gegeben werden, kann und ſoll ſich der Schüler ſelbſt in die enge Harmonie umſetzen.

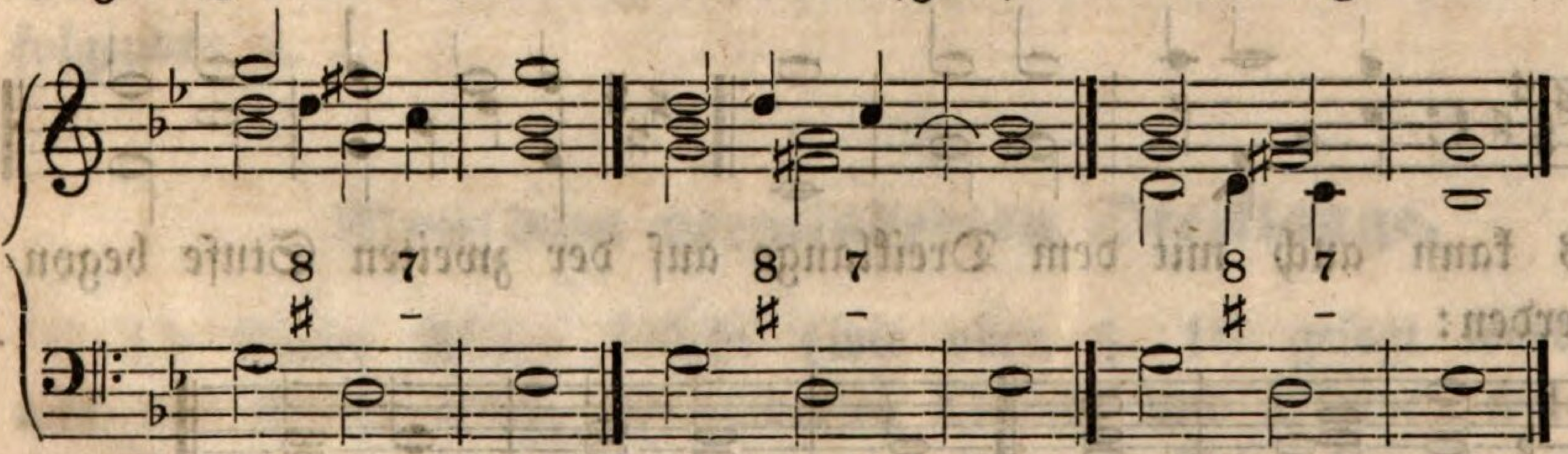
daß nicht in irgend einer Stimme eine unregelmäßige Fortſchreitung entſtehe. Z. B.





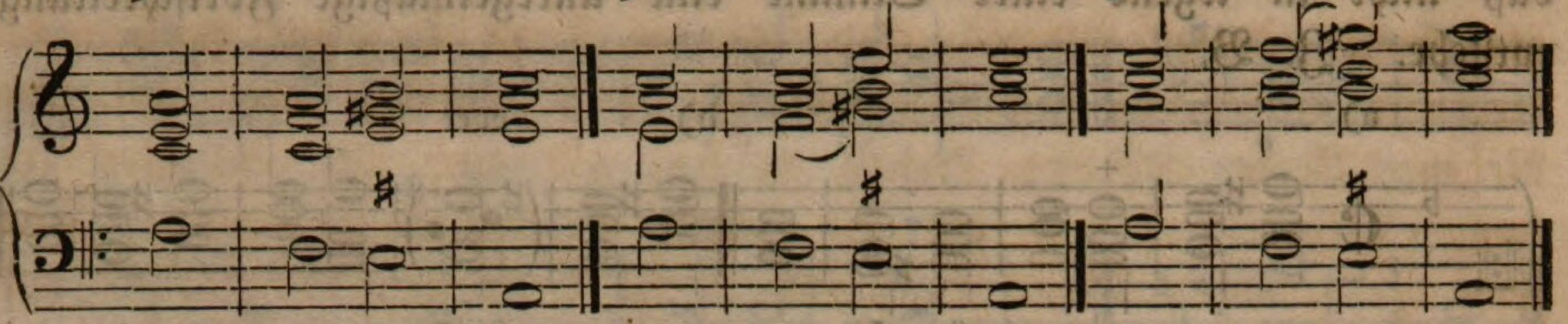
Bei a zeigt ſich von dem letzten Akkorde des erſten Taktes zum erſten Akkorde des zweiten Taktes im Diskante eine Fortſchreitung von cis in's b, alſo in eine übermäßige Secunde, welche beſonders im ſtrengen Style verboten iſt.

Wollte man, um dieſen Fehler zu vermeiden, den **B**=Akkord (+) in der Terzlage und mit der Quinte und Oktave nehmen, ſo würden noch größere Fehler entſtehen, nämlich Quinten und Oktaven. In der Quintlage beginnend (Beiſpiel c) würde man die Sache, ähnlich behandelt, nicht beſſer machen; denn in der entgegengeſetzten Bewegung würde der Tenor eine Fortſchreitung in eine übermäßige Secunde machen, und in der geraden Bewegung würden offene Quinten und Oktaven erſcheinen. Im Beiſpiele b und in getheilter Spielweiſe d wird beiden Arten von Fehlern begegnet. Man verfährt alſo am ſicherſten, wenn die Terz des Dominanten=Akkordes auf=, die übrigen Intervallen aber abwärts aufgelöſ't werden. Z. B.

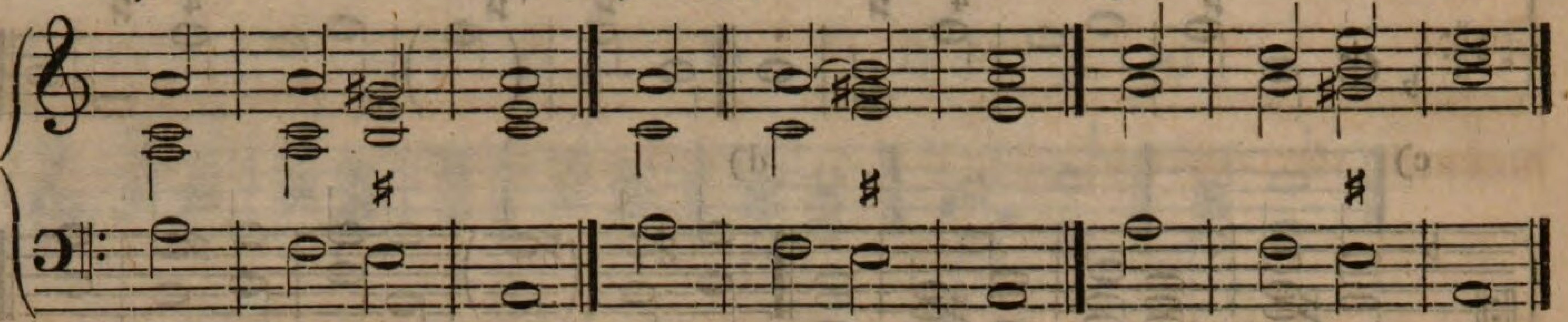


Geht der Dreiklang auf der ſechsten Stufe dem Dominanten=Akkorde voraus, ſo können dieſelben oder ähnliche Fehler entſtehen. (Beiſpiele a, b, c.) Um ſie zu vermeiden, kann man etwa nach den Beiſpielen d, e und f verfahren:

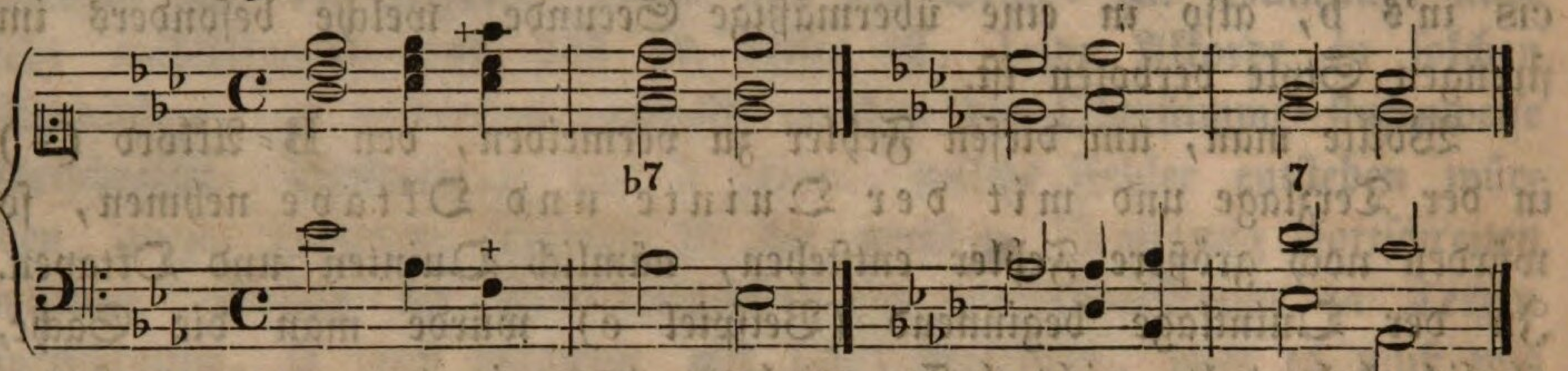
a) b) c)



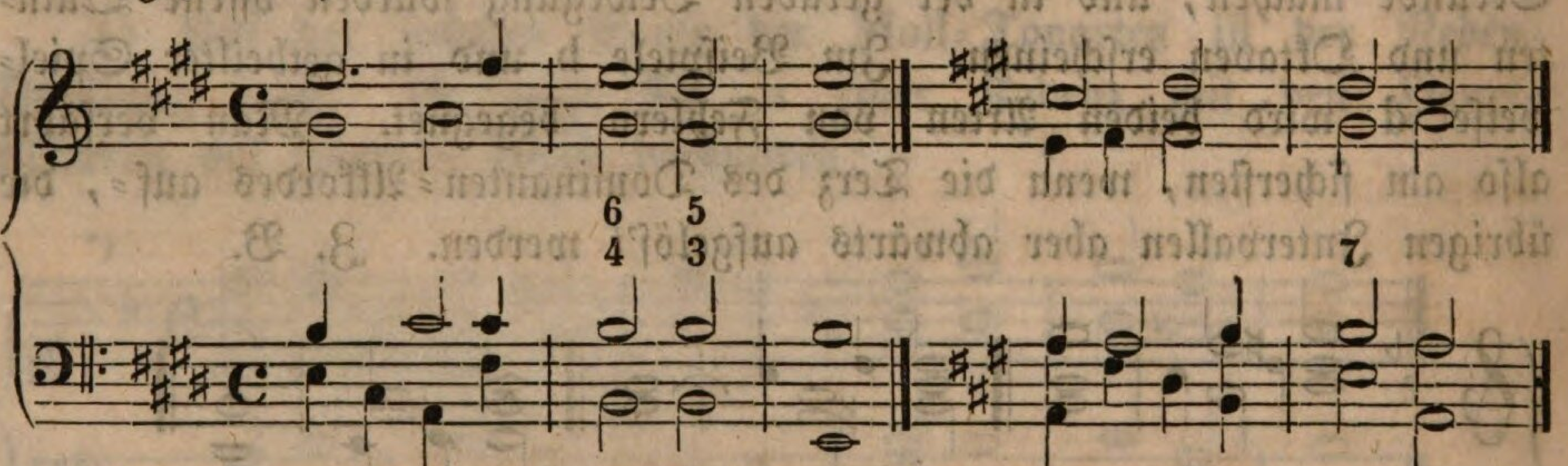
d) e) oder: f)



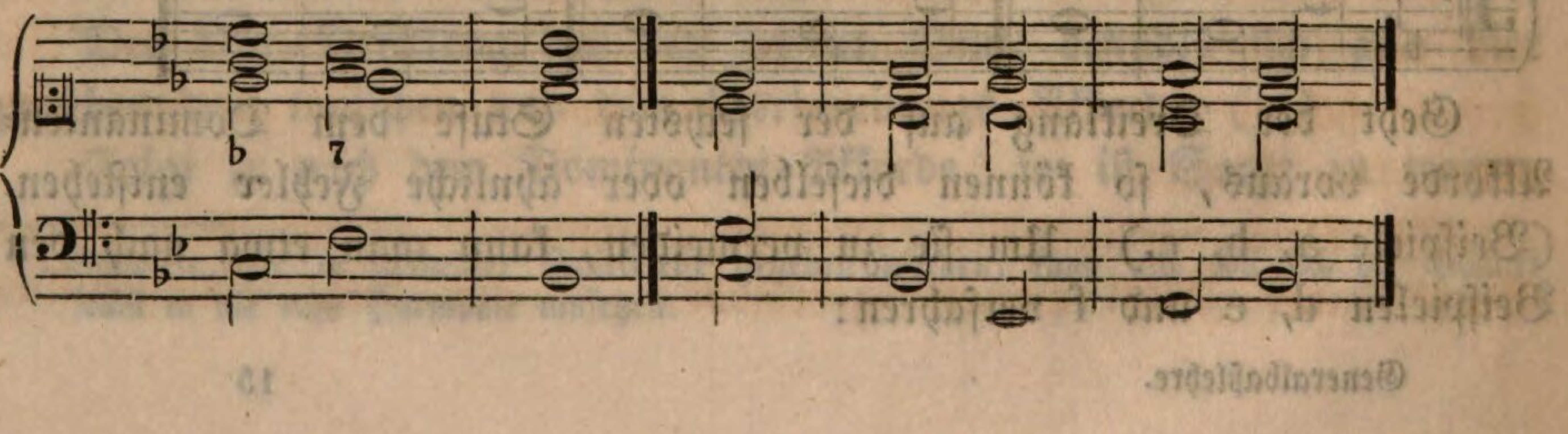
4) Der Dreiklang auf der ſechsten Stufe iſt der Neben-Akkord für die Tonica. Es wird eben ſo auch für den *Vorbereitungs*-Akkord (für die Unter-Dominante) ein Neben-Akkord angenommen, nämlich der Dreiklang auf der zweiten Stufe, in den Dur-Tonarten mit der kleinen Terz und reinen Quinte. Gewöhnlich folgt er dem Vorbereitungs-Akkorde. Z. B.



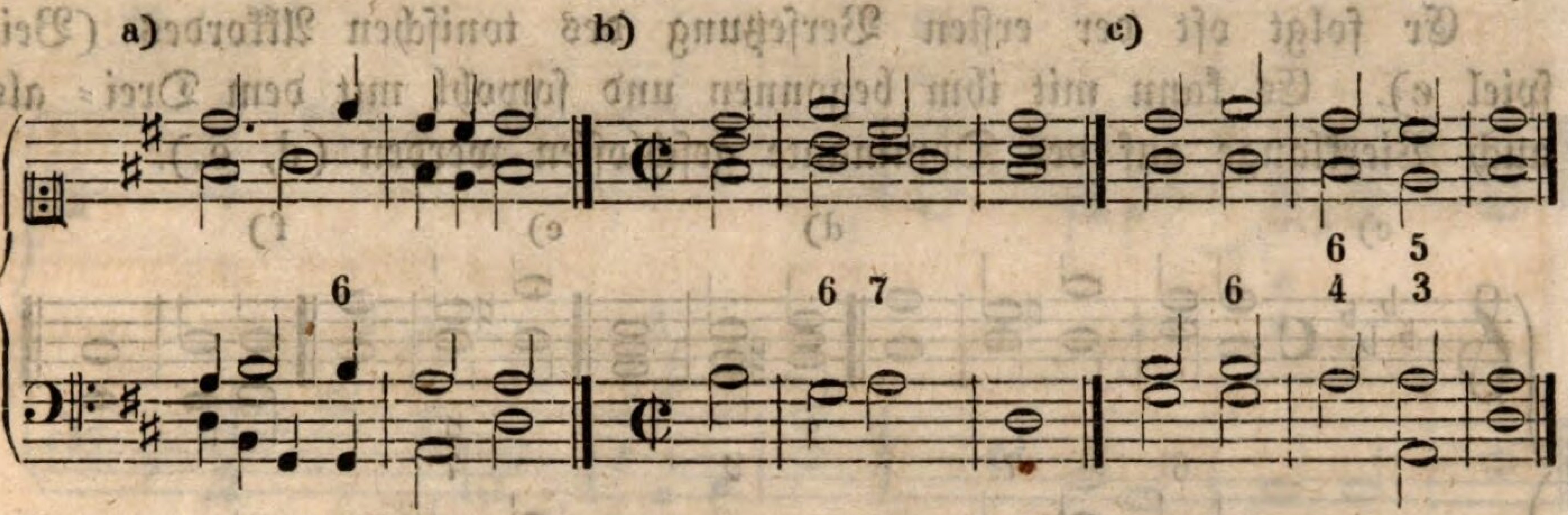
Oder wenn man den toniſchen Dreiklang mit ſeinem Neben-Akkorde vorausgehen läßt:

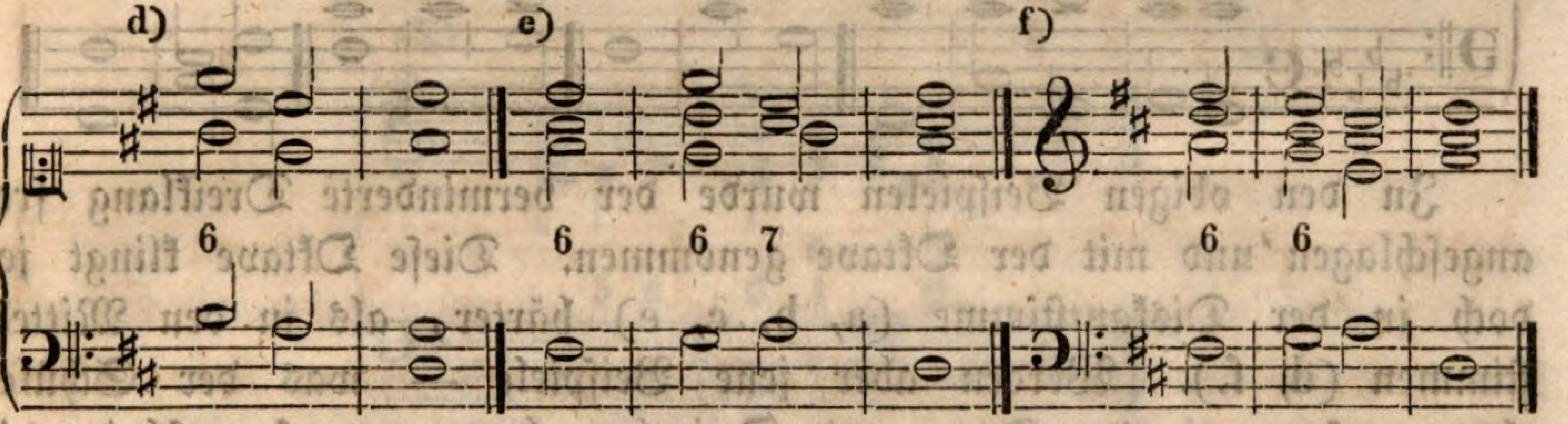


Es kann auch mit dem Dreiklange auf der zweiten Stufe begonnen werden:



Sehr oft kommt dieſer Akkord in ſeiner erſten Verſetzung, mithin als großer Sexten-Akkord auf der vierten Stufe vor, und es kann die hierdurch entſtehende Figur ſowohl mit dem toniſchen oder mit dem Neben-Akkorde deſſelben (unten a, b), als auch mit dem Vorbereitungs-Akkorde (c) und mit ihm ſelbſt (d) begonnen werden. Tritt ihm der toniſche Akkord in ſeiner erſten Verſetzung voraus, ſo daß zwei Sexten-Akkorde ſich folgen, ſo iſt der erſte am ſicherſten mit Oktave, der folgende mit doppelter Sexte zu nehmen. (e.) In der entgegengeſetzten Bewegung können beide Sext-Akkorde mit Oktave genommen werden. (f.)





Die zweite Verſetzung des bezeichneten Neben-Akkordes kommt meiſtens nur in Sequenzen (§. 32) vor.

5) Es iſt auch für den Vorbereitungs-Akkord in den Moll-Tonarten ein Neben-Akkord angenommen worden. Es iſt dieſes der *verminderte Dreiklang auf der zweiten Stufe*. Hiervon im folgenden §.

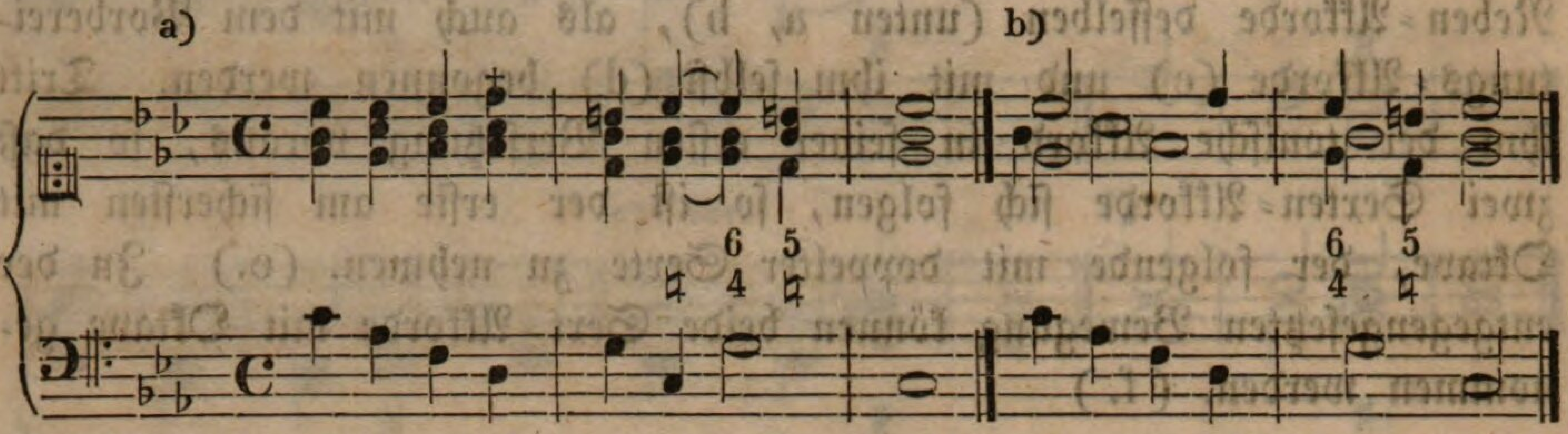
§. 28.

Von dem verminderten Dreiklange.

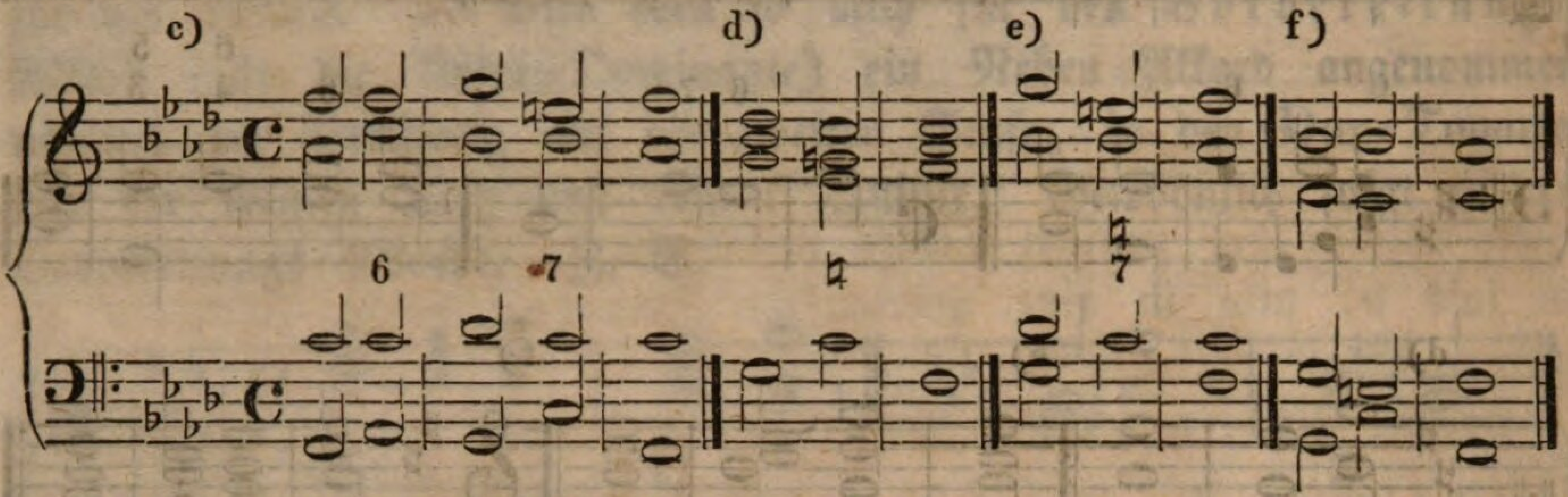
1) Dieſer Akkord beſteht (wie oben §. 10 geſagt worden iſt) aus der kleinen Terz, verminderten Quinte und Oktave, welche Intervalle ſich zu einander verhalten, wie zwei kleine Terzen und eine übermäßige Quarte.

2) Dem verminderten Dreiklange können — auf der zweiten Stufe einer Moll-Tonart gebraucht — alle bisher aufgeſtellten

Haupt= und Neben=Akkorde vorausgehen und es kann ihm ſowohl der Ober=Dominanten=Akkord, als auch der Quart=Sexten=Akkord auf der Dominante folgen. Siehe Beiſpiele:

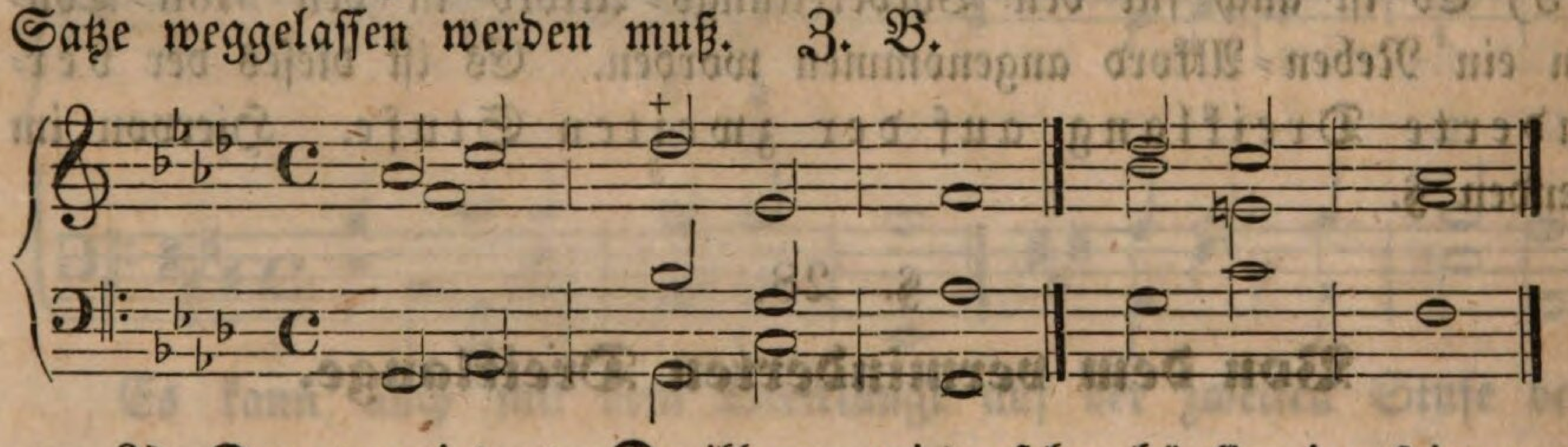


Er folgt oft der erſten Verſetzung des toniſchen Akkordes (Beiſpiel c). Es kann mit ihm begonnen und ſowohl mit dem Drei= als auch Vierklange auf der Dominante geſchloſſen werden (d, e.).



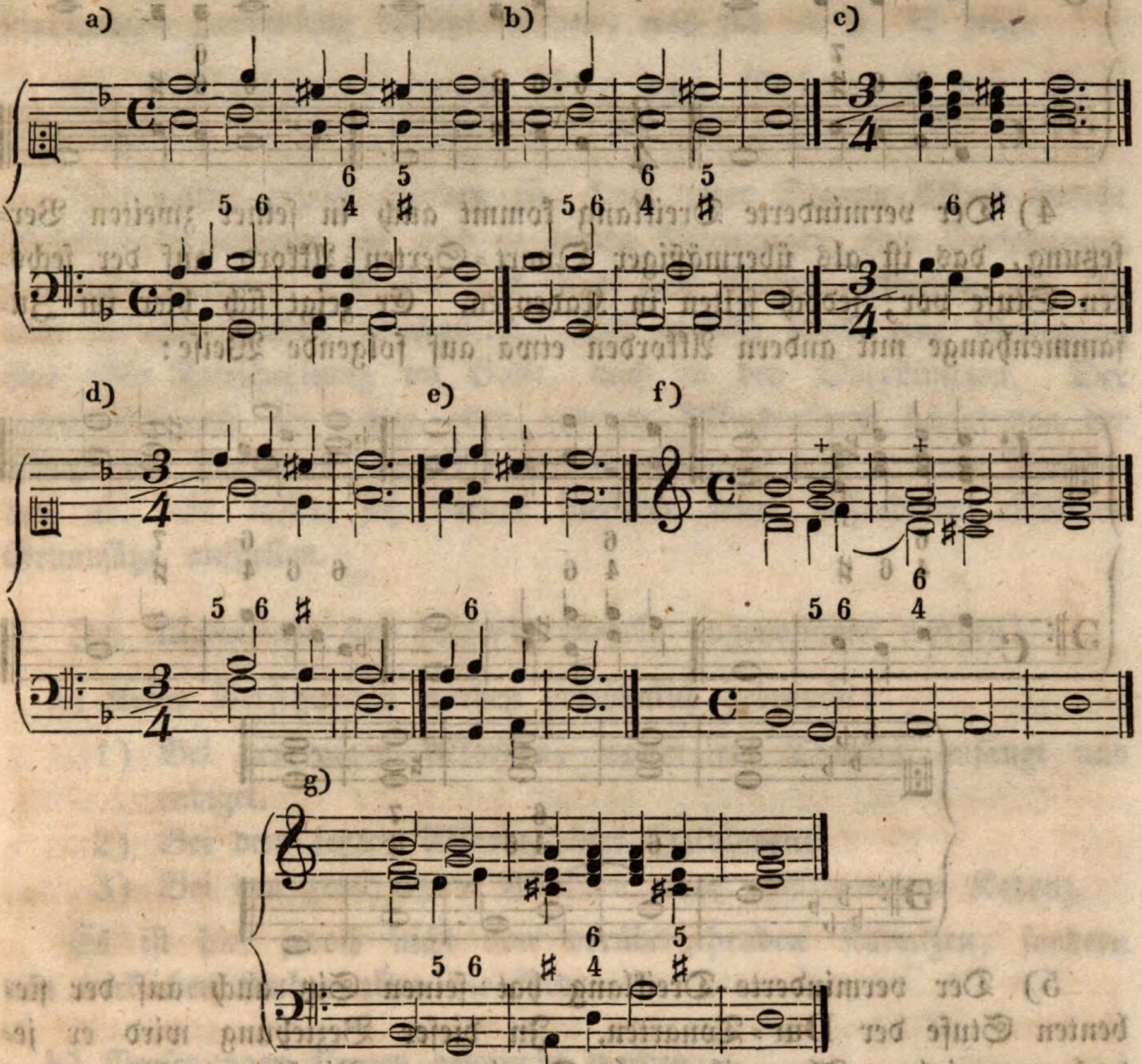
In den obigen Beiſpielen wurde der verminderte Dreiklang frei angeſchlagen und mit der Oktave genommen. Dieſe Oktave klingt jedoch in der Diskantſtimme (a, b, c, e) härter, als in den Mittelſtimmen (d, f.). Werden aber jene Beiſpiele — was der Schüler thun muß — in der Terz= und Quintlage begonnen, ſo erſcheint die Oktave des verminderten Dreiklanges gleichfalls in den Mittelſtimmen.

Milder klingt er jedoch ohne Oktave, die ohnehin im dreiſtimmigen Satze weggelaſſen werden muß. Z. B.



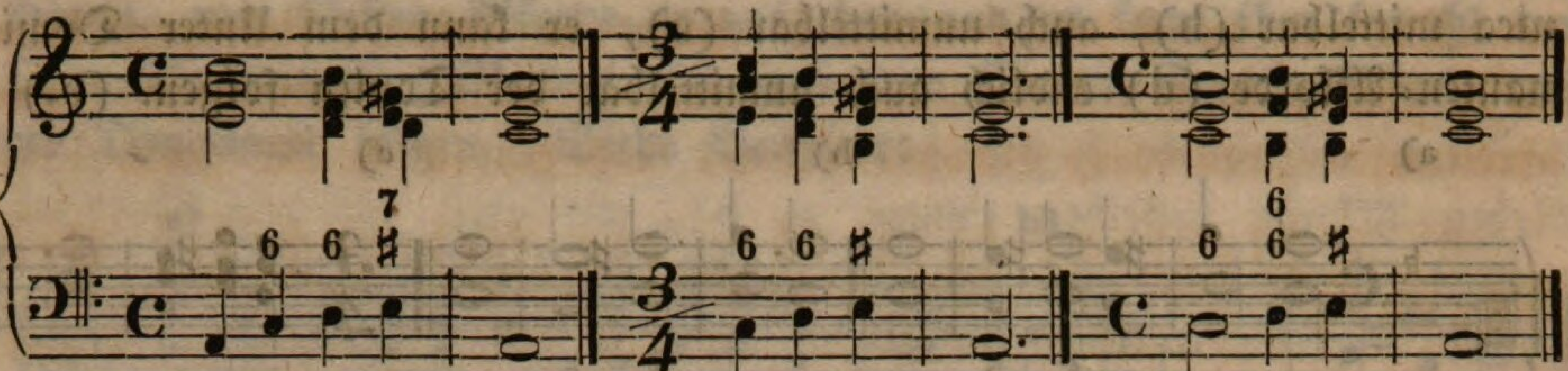
3) Der verminderte Dreiklang wird ſehr häufig in ſeiner erſten Verſetzung, d. i. als gemiſchter Terz=Sexten=Akkord auf der vierten Stufe einer Moll=Tonart angewendet. Bei einer Kadenze folgen auch dieſem Terz=Sexten=Akkorde entweder der Drei= oder der Vierklang auf der Dominante. Es können ihm alle Haupt= und Neben=Akkorde vorausgehen. (Beiſpiel a). Er kann dem Neben=Akkorde zur To=

nica mittelbar (b), auch unmittelbar (c), er kann dem Unter-Dominanten-Akkorde (d) endlich auch unmittelbar der Tonica folgen. (e.)

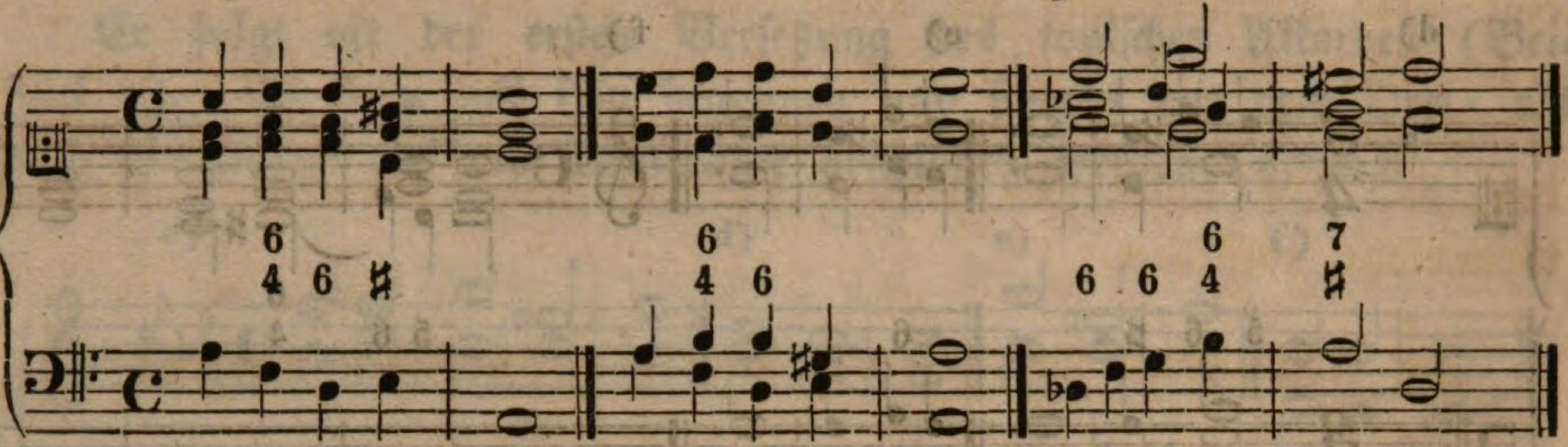


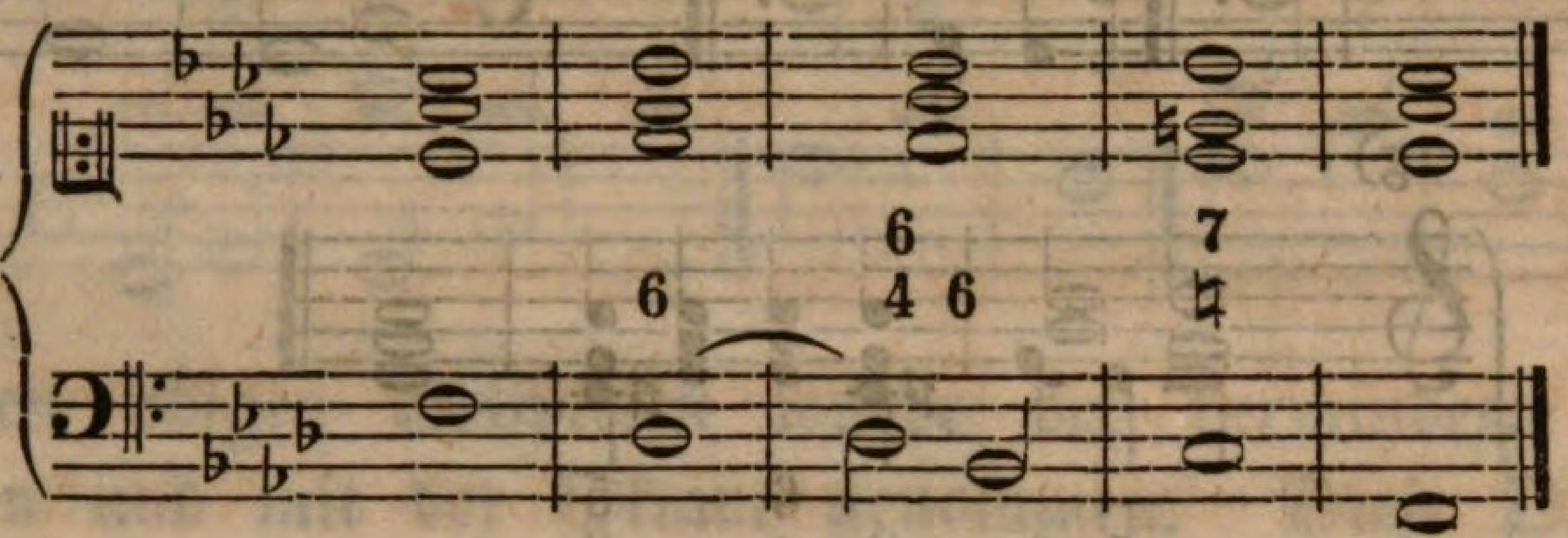
Die Sexte klingt (als urſprüngliche Oktave) in der Oberſtimme ebenfalls etwas hart. Werden aber die obigen Beiſpiele von der Tonica aus in die Terz- oder Quint-Lage geſpielt, ſo kommt die Sexte in die Mittelſtimme zu ſtehen und wird milder. Aber es iſt nicht jede der obigen Figuren in jeder Stimmlage anwendbar. Wollte man z. B. die Figur b in der Oktavlage des Neben-Akkordes für die Tonica (ſiehe f) beginnen, ſo würde der im zweiten Takte eintretende Quart-Sexten-Akkord offene Quinten veranlaſſen. Um dieſe zu vermeiden, müßte man in dieſem Falle anſtatt des Quart-Sexten-Akkordes den Dominanten-Dreiklang nehmen, was auch bei g geſchehen iſt.

Folgen ſich der toniſche und der Neben-Akkord auf der zweiten Stufe jeder in ſeiner erſten Verſetzung, ſo können beide Sexten-Akkorde nur in der entgegengeſetzten oder gemiſchten, nicht aber in der geraden Bewegung mit Oktave genommen werden. Z. B.



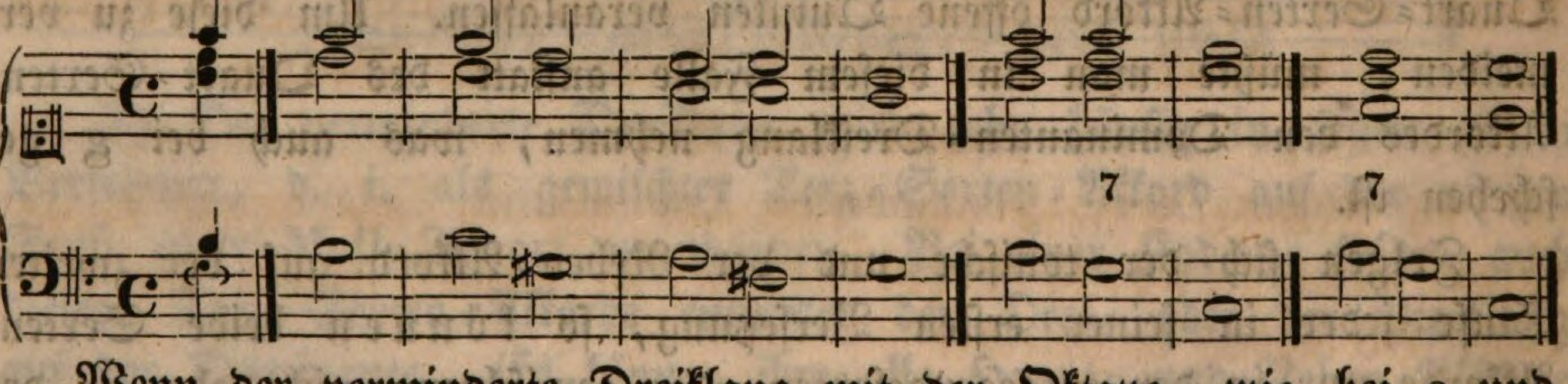
4) Der verminderte Dreiklang kommt auch in ſeiner zweiten Verſetzung, das iſt als übermäßiger Quart-Sexten-Akkord auf der ſechsten Stufe vor; jedoch ſelten in Kadenzen. Er zeigt ſich hier im Zuſammenhange mit andern Akkorden etwa auf folgende Weiſe:





5) Der verminderte Dreiklang hat ſeinen Sitz auch auf der ſiebenten Stufe der Dur-Tonarten. In dieſer Beziehung wird er jedoch von einigen Theoretikern als Dominanten-Vierklang erklärt, wovon der tiefſte Ton weggelaſſen wird. Siehe Figur a. Er kann mithin unmittelbar in die Tonica aufgelöſet werden; es muß jedoch, um die doppelten Leittöne zu vermeiden, die Oktave wegbleiben. (Beiſpiel b). Sie kann aber genommen werden, wenn dem verminderten Dreiklange der Dominanten-Akkord in ſeiner Stammform nachfolgt. (c, d.)

a) b) c) d)



Wenn der verminderte Dreiklang mit der Oktave, wie bei c und d, in ſolchen Stimmlagen genommen wird, daß die Oktave nicht in

den Diskant zu ſtehen kommt, ſo klingt er beſſer. Uebrigens kann dieſer Akkord in den Dur=Tonarten nur in Folge regelmäßiger Fortſchreitungen zweckmäßig benützt werden, was ſich im §. 32 zeigt.

6) Schlußbemerkung über den Gebrauch der Verſetzungen.

Wie bisher gezeigt worden iſt, kann jeder Stamm=Akkord ſowohl in ſeiner Grundform als auch in ſeinen Ableitungen oder Verſetzungen gebraucht werden. Ob aber das Eine oder Andere geſchehen ſoll, iſt nicht in allen Fällen gleichgültig. Oft entſteht durch eine Verſetzung eine üble Fortſchreitung im Baſſe, auch in den Oberſtimmen. Der rechte Gebrauch der einen oder anderen Akkordenform hängt von der Abſicht des Tonſetzers, von der Stimmenführung und anderen Umſtänden ab. Es laſſen ſich darum hierüber keine beſonderen abſoluten Grundſätze aufſtellen.

Im Allgemeinen ſind folgende Regeln angenommen worden:

a) Keine Verſetzungen werden gewöhnlich gebraucht:

1) Bei denjenigen Akkorden, womit ein Tonſtück anfängt und endiget.
2) Bei dem letzten Akkorde einer Halbkadenz.
3) Bei den zwei letzten Akkorden einer vollkommenen Kadenz.

Es iſt hier jedoch nicht von vorübergehenden Kadenzen, ſondern von wirklichen Ruhepunkten die Rede.

b) Verſetzungen können gebraucht werden:

1) Im Laufe der Motive und Phraſen.
2) Oft nach den Halb=Kadenzen.
3) Sehr oft zu Ende der gebrochenen Kadenzen. *)
4) Manchmal auch nach einer vollkommenen Kadenz.

§. 29.

Von der Vorbereitung der Akkorde und Intervalle, beſonders der reinen Quarte im Bezug auf den Baß.

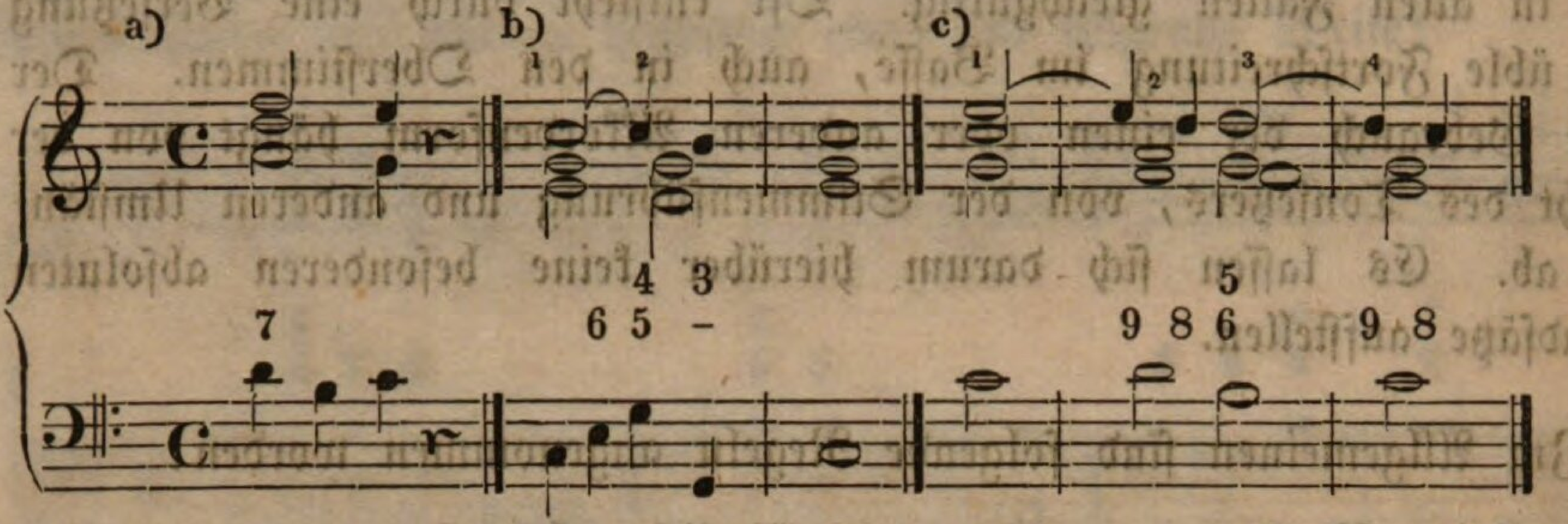
1) Manche Akkorde und Intervalle ſind in der Muſik brauchbarer, wenn ſie vorbereitet werden; ja manche werden nur unter dieſer Bedingung angewendet.

*) Hievon im §. 30.

Vorbereitet nennet man einen Akkord, deſſen Intervalle ſchon in dem vorhergehenden Akkorde enthalten ſind. (Unten Beiſpiel a.) Ein vorbereiteter Akkord hat mithin die Beſtandtheile des unmittelbar vorhergehenden.

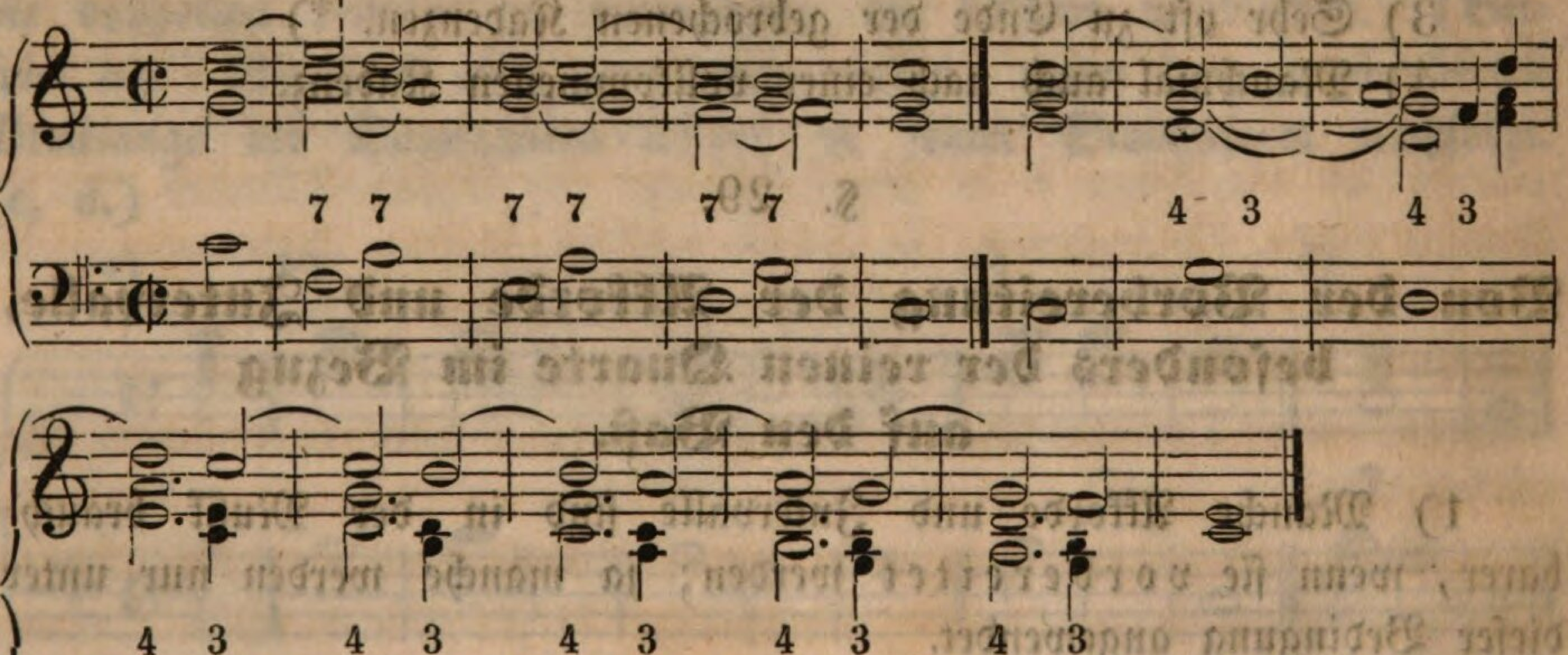
Ein einzelnes Intervall vorbereiten heißt, dasſelbe ſchon in den unmittelbar vorhergehenden Akkord aufnehmen. (Beiſpiel b.)

Insbeſondere wird eine Diſſonanz vorbereitet, wenn ſie in dem unmittelbar vorhergehenden Akkorde ſchon als ein konſonirendes Intervall befindlich iſt. (Beiſpiel c.)



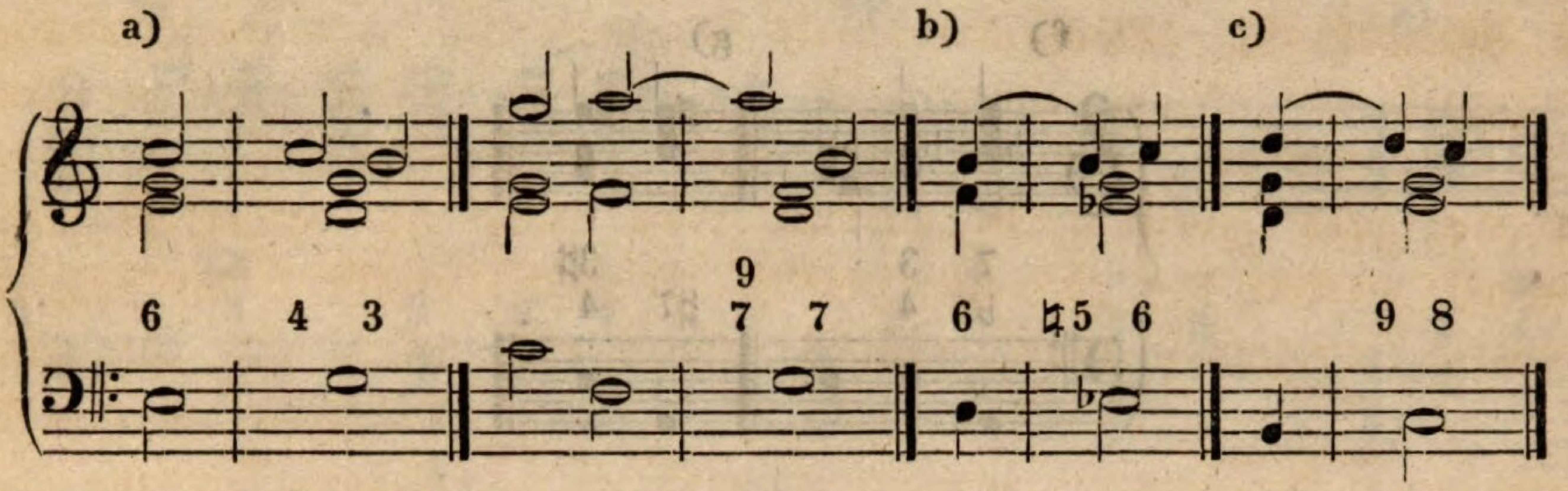
Bei a iſt der Septimen-Akkord auf **H** voraus als **D**-Dreiklang eingetreten und hierdurch vorbereitet. Im Beiſpiele b zeigt ſich bei 2 eine Quarte, die unmittelbar voraus bei 1 als Sexte vorhanden iſt; man nennet ſie deßwegen eine vorbereitete Quarte. Das Beiſpiel c zeigt bei 2 und 4 eine None, alſo eine Diſſonanz, die unmittelbar voraus bei 1 und 3 als Terz, mithin als Konſonanz befindlich iſt.

Um ein Intervall vorzubereiten, bedarf man wenigſtens zwei verſchiedener Akkorde, und da das vorbereitete Intervall gewöhnlich in beiden Akkorden liegen bleibt, ſo ſagt man, es kommt gebunden (⁀) vor. Man ſehe folgende Beiſpiele und prüfe, welche Intervalle und durch welche ſie vorbereitet worden ſind:



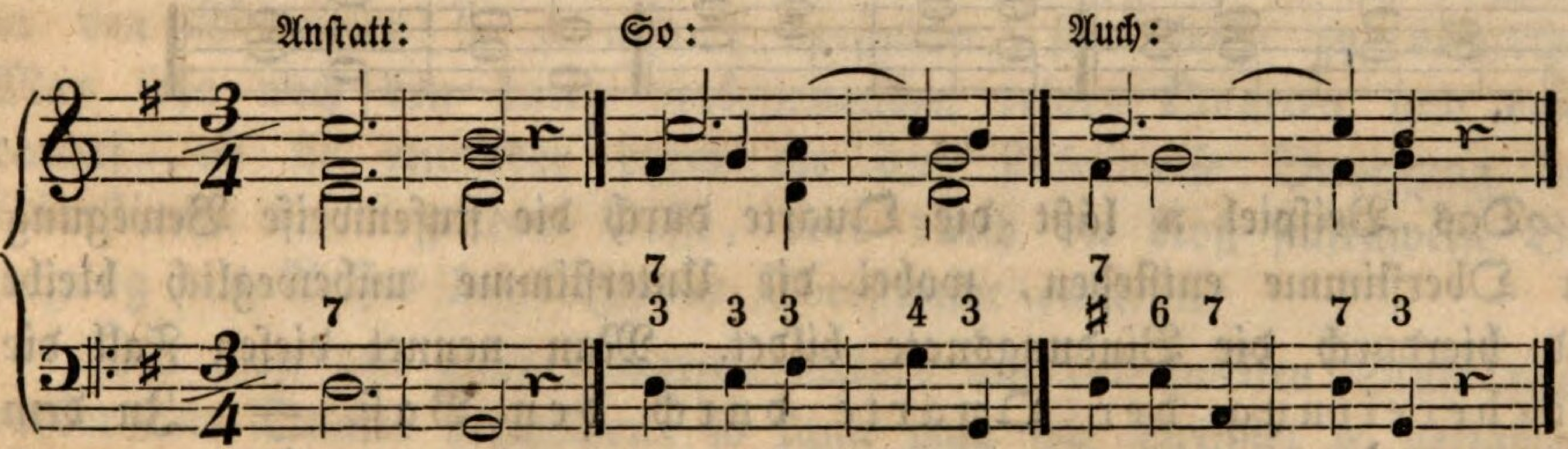
2) Bei den vorbereiteten Intervallen hat man auch auf die *Auflöſung* zu ſehen. Darunter verſteht man das Weiterſchreiten des vorbereiteten Intervalls; dieſes geſchieht meiſtens abwärts (Beiſpiel a), manchmal auch aufwärts, beſonders wenn es ein übermäßiges Intervall iſt. (Beiſpiel b.)

Diſſonirende Intervalle werden in Konſonanzen aufgelöſet. (Beiſpiel c.)



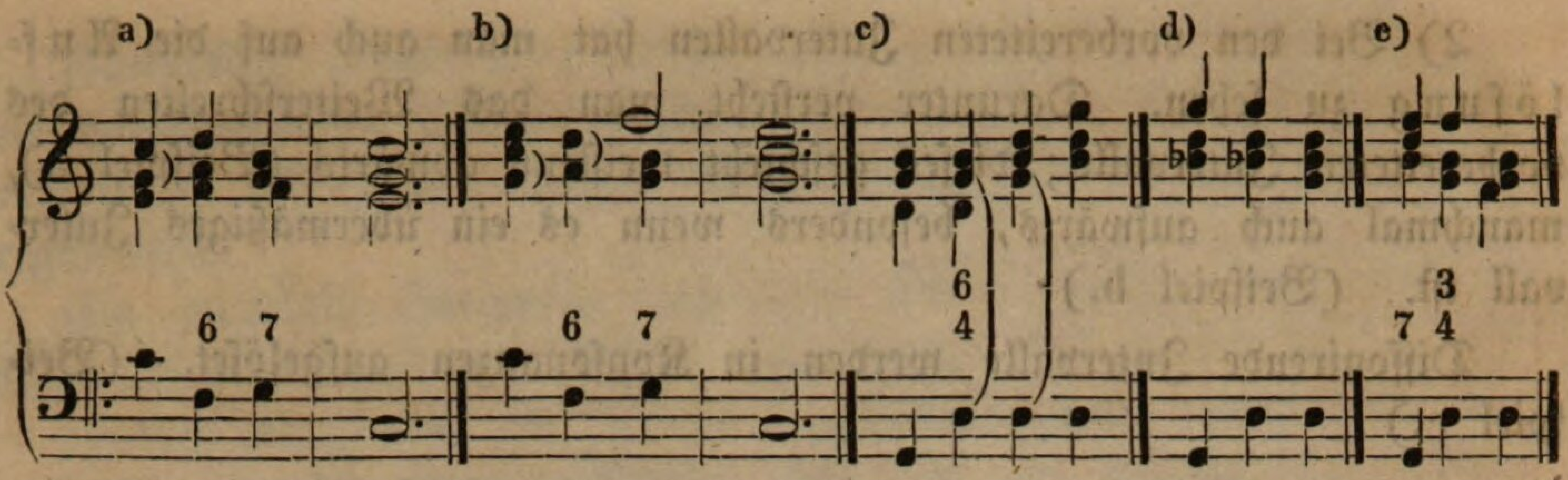
Doch können konſonirende, ſogar diſſonirende Intervalle, die man vorzubereiten und aufzulöſen d. i. gebunden zu gebrauchen pflegt, auch unvorbereitet eintreten und entweder unaufgelöſet liegen bleiben oder ſich ſprungweiſe fortbewegen, was ſich in der Folge zeigen wird.

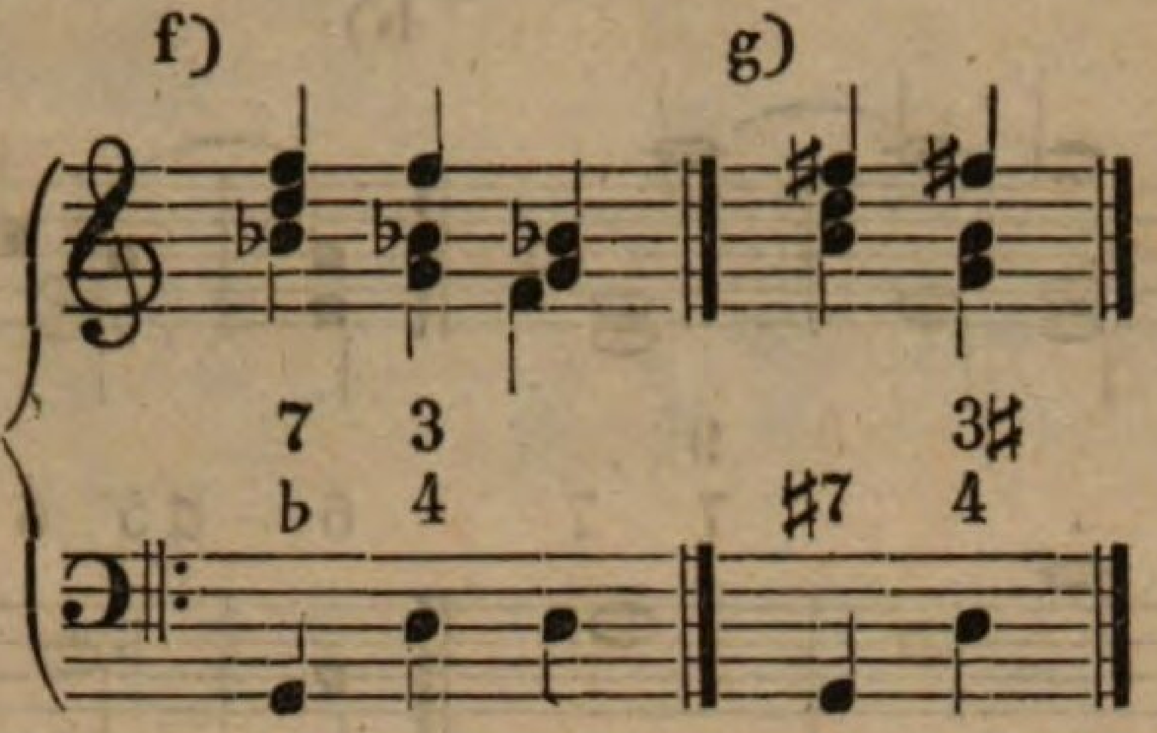
Die Auflöſung kann auch *aufgehalten*, *verzögert* werden, d. i. ſie muß eben nicht im nächſten, ſondern ſie kann auch um einige Akkorde ſpäter erfolgen. Z. B.



3) Unter den konſonirenden Intervallen bedarf die reine Quarte zwiſchen dem *Baſſe* und *einer Oberſtimme* einer eigenthümlichen Behandlung, welche viele Theoretiker gleichfalls eine Art Vorbereitung nennen.

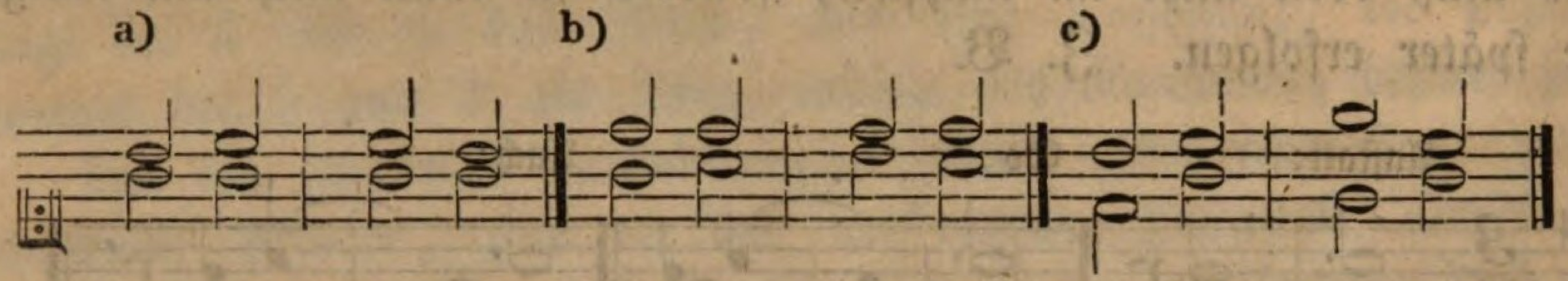
Es iſt hier, wie bemerkt, nicht von einer Quarte zwiſchen zwei Oberſtimmen (nicht etwa von ſolchen, wie in den Beiſpielen a und b), ſondern von derjenigen Quarte die Rede, welche zwiſchen dem *Baſſe* und einer Oberſtimme Statt findet. Sie ergibt ſich durch die zweite Verſetzung der Drei- und Vierklänge. (Siehe Beiſpiele c, d, e, f, g.)



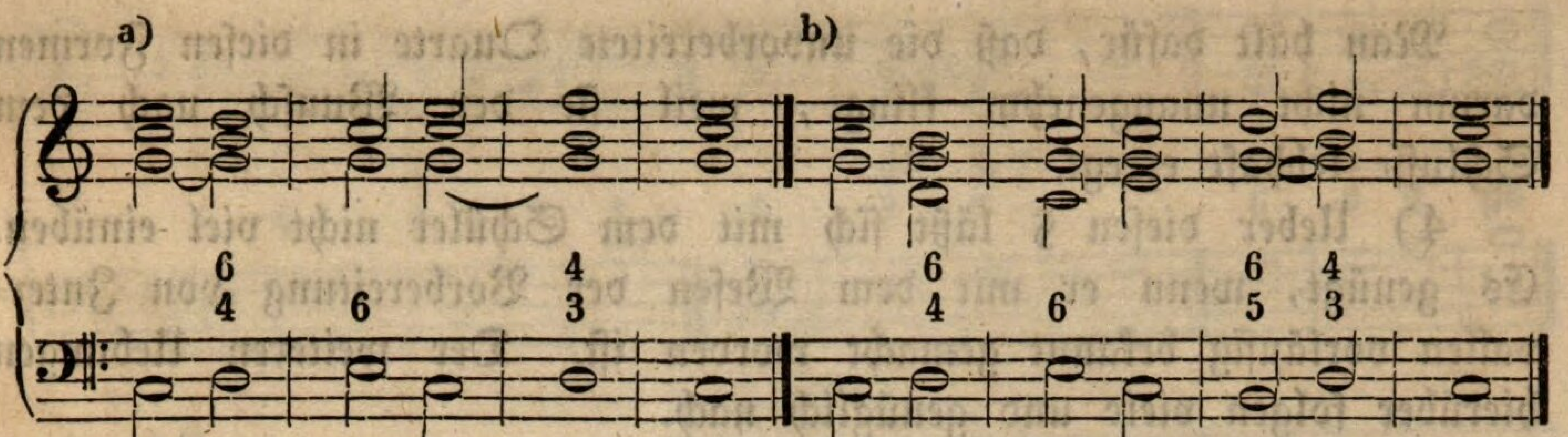


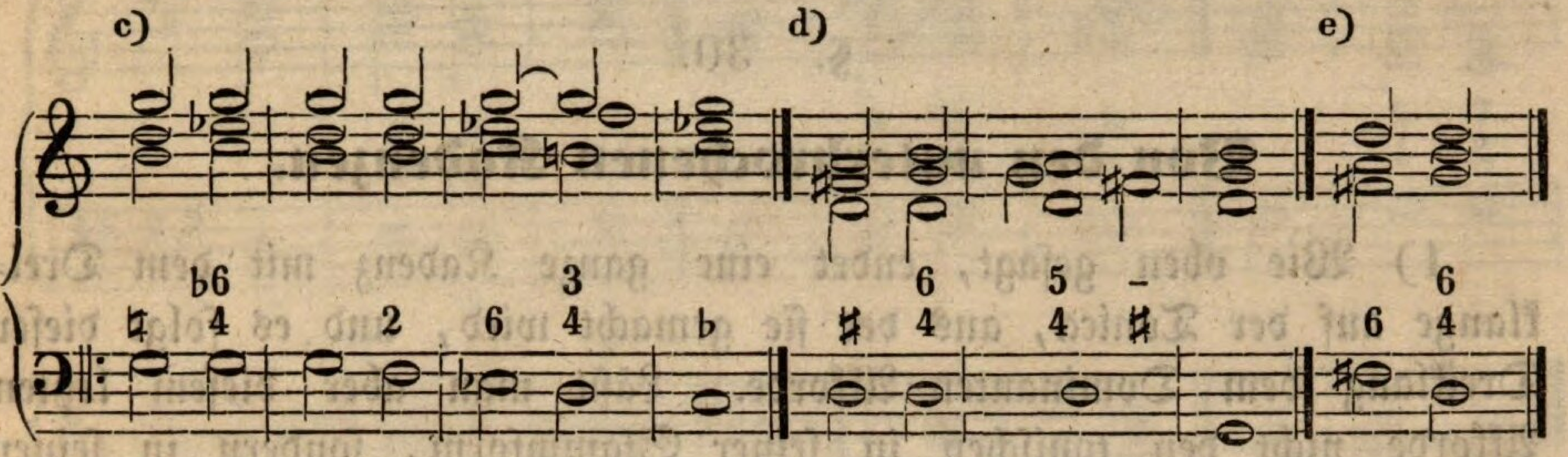
In den Beiſpielen c, d, e, f, g zeigt der Baß zu einer der Oberſtimmen **D—G**, mithin eine reine Quarte. Dieſe wird gewöhnlich auf folgende Art behandelt:

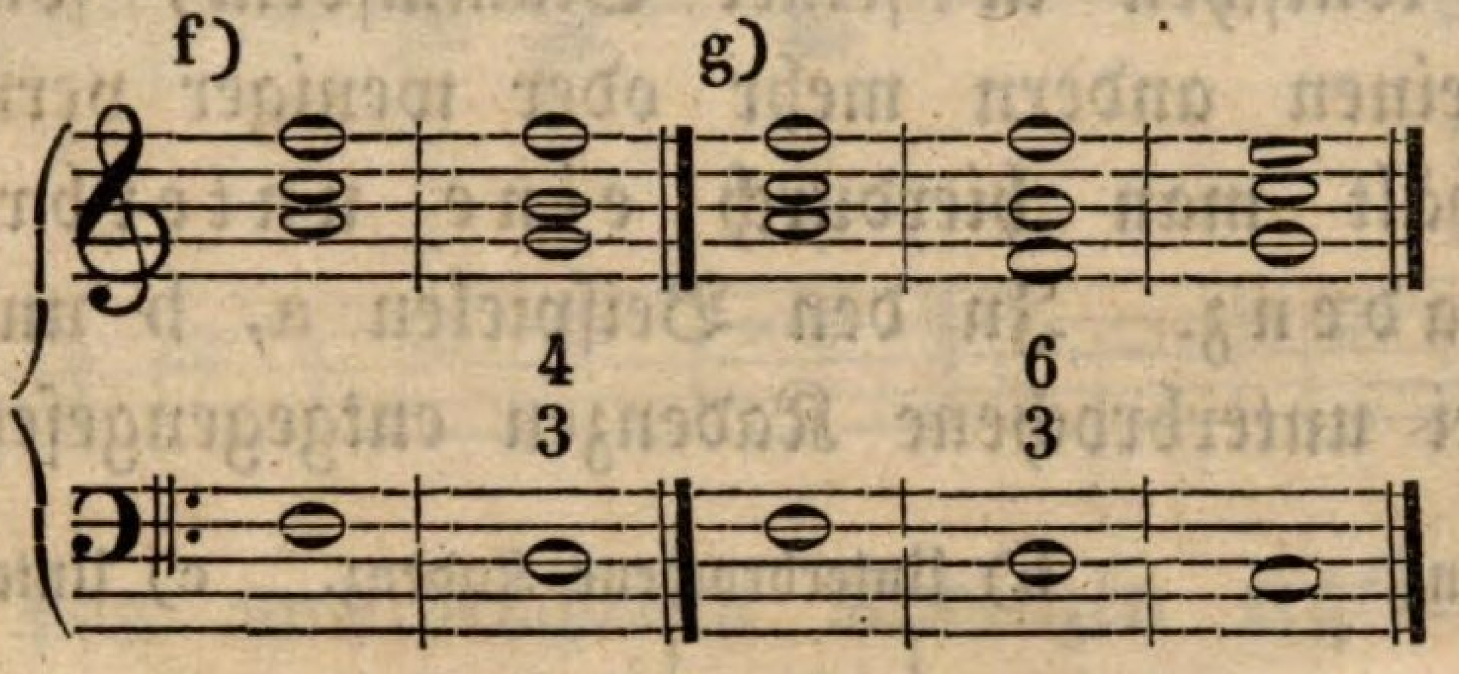
Sie verlangt eine gemeinſchaftliche, d. i. eine Bindungsnote, entweder im Baſſe oder in der Oberſtimme. Man ſehe:



Das Beiſpiel a läßt die Quarte durch die ſtufenweiſe Bewegung der Oberſtimme entſtehen, wobei die Unterſtimme unbeweglich bleibt und hierdurch die Bindungsnote bildet. Man nennet dieſen Fall die Vorbereitung der Quarte durch den Baß. — In dem Beiſpiel b iſt das Verfahren umgekehrt; es entſteht die Quarte durch die ſtufenweiſe Bewegung des Baſſes, während die Oberſtimme liegen bleibt, und ſo die Bindungsnote bildet. Es wird dieſes die Vorbereitung der Quarte durch die Oberſtimme genannt. Das Verfahren iſt alſo richtig, wenn entweder die Unterſtimme liegen bleibt, und die obere um eine Stufe ab- oder aufwärts ſchreitet, oder wenn, umgekehrt, die Oberſtimme liegen bleibt und die untere Stimme (nur) um eine Stufe auf- oder abwärts ſich bewegt. Dieſem nach iſt das obige Beiſpiel c fehlerhaft, weil beide Stimmen ſich bewegen und keine Bindungsnote vorhanden iſt. Man betrachte folgende vierſtimmige Beiſpiele:



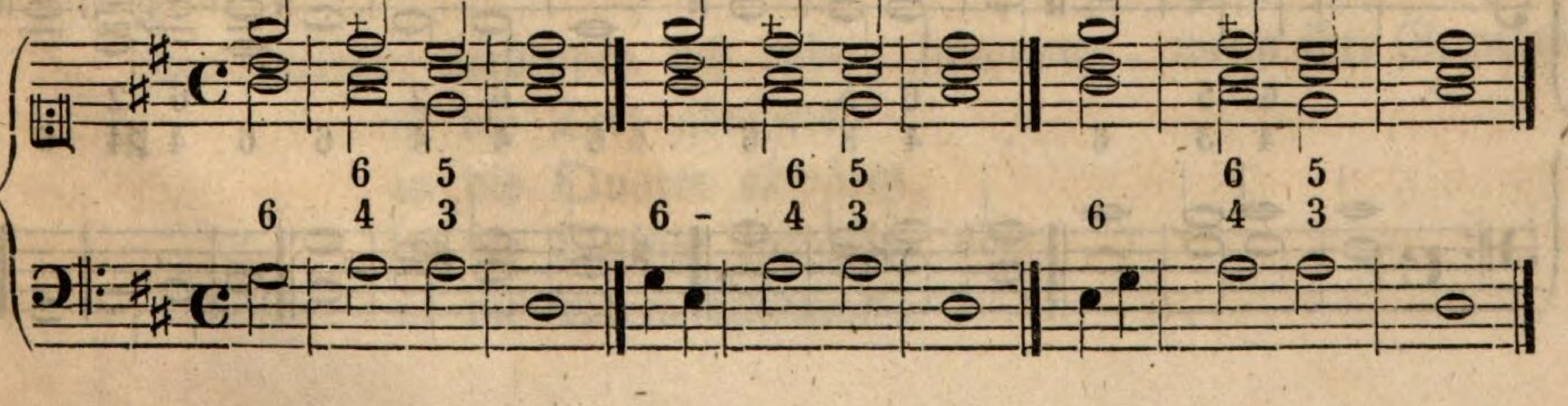




Die Beiſpiele a, c, d ſind richtig, weil die Quarte entweder in der Ober= oder Baßſtimme vorbereitet iſt. Die Fehler, die ſich dießfalls in den Beiſpielen b, e und f vorfinden, ſind leicht zu bemerken. Man ſehe nach den darin vorkommenden reinen Quarten und dann darauf, ob ſie entweder durch die nur ſtufenweiſe Bewegung der Oberſtimme bei liegendem Baſſe, oder durch die bloß ſtufenweiſe Bewegung des Baſſes bei liegender Oberſtimme entſteht.

Will man den Terz=Quarten=Akkord auf der zweiten Stufe ohne vorbereitete Quarte vermeiden, ſo kann man wie Beiſpiel g verfahren und anſtatt der Quarte die doppelte Terz nehmen.

Von der bezeichneten Regel wird jedoch in den Kadenzen eine Ausnahme gemacht; hier tritt die reine Quarte unvorbereitet ein. Z. B.



Man hält dafür, daß die unvorbereitete Quarte in dieſen Formen darum nicht unangenehm klingt, weil ſie den Wunſch nach dem Schluſſe lebhaft erregt.

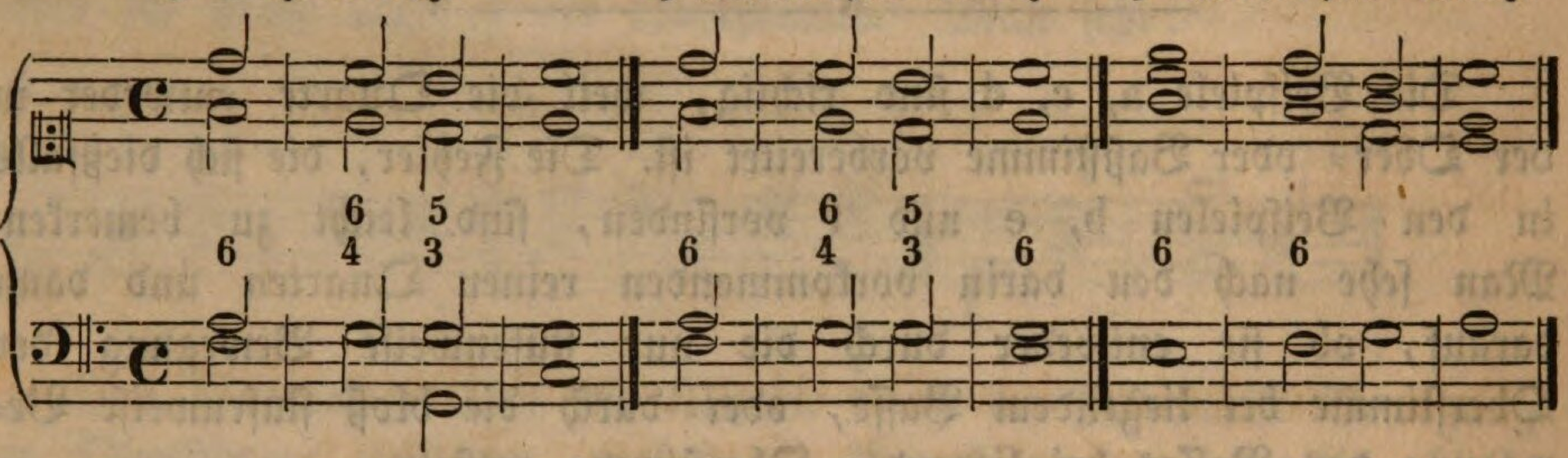
4) Ueber dieſen § läßt ſich mit dem Schüler nicht viel einüben. Es genügt, wenn er mit dem Weſen der Vorbereitung von Intervallen vorläufig bekannt gemacht worden iſt. Der weiteren Uebungen hierüber folgen viele und genüglich nach.

§. 30.

Von den unterbrochenen Kadenzen.

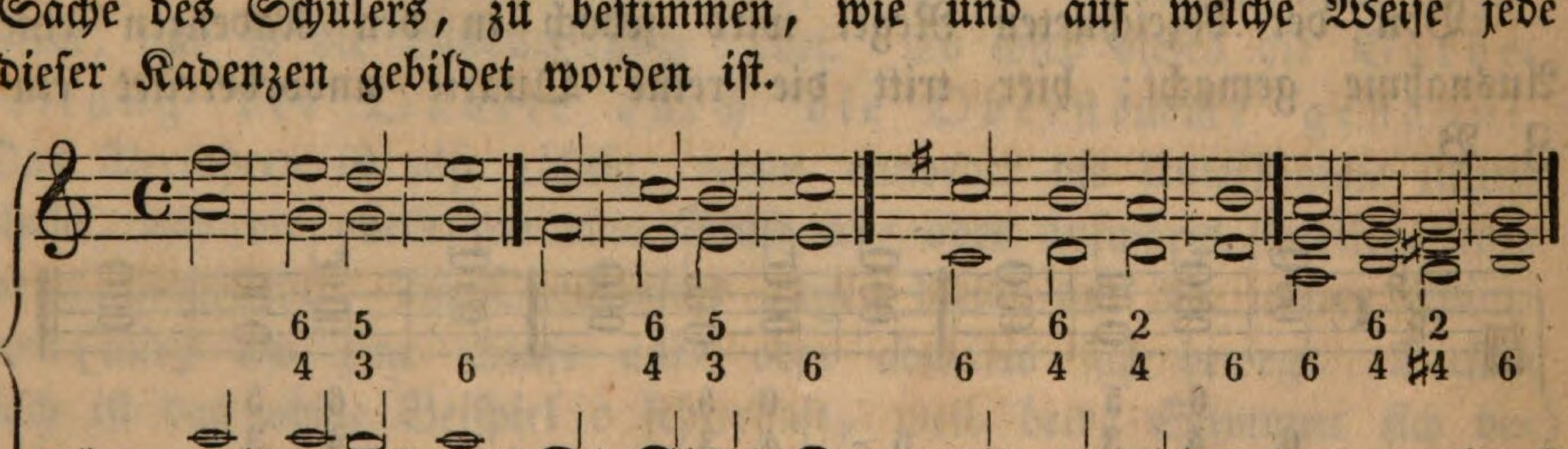
1) Wie oben geſagt, endet eine ganze Kadenz mit dem Dreiklange auf der Tonica, aus der ſie gemacht wird, und es folgt dieſer Dreiklang dem Dominanten-Akkorde. Läßt man aber dieſem letzten Akkorde nicht den toniſchen in ſeiner Stammform, ſondern in ſeiner Verſetzung, oder einen andern mehr oder weniger verwandten Akkord nachfolgen, ſo erhält man hierdurch eine unterbrochene (auch Trug-, falſche) Kadenz. In den Beiſpielen a, b und c ſind einer ganzen Kadenz zwei unterbrochene Kadenzen entgegengeſetzt.

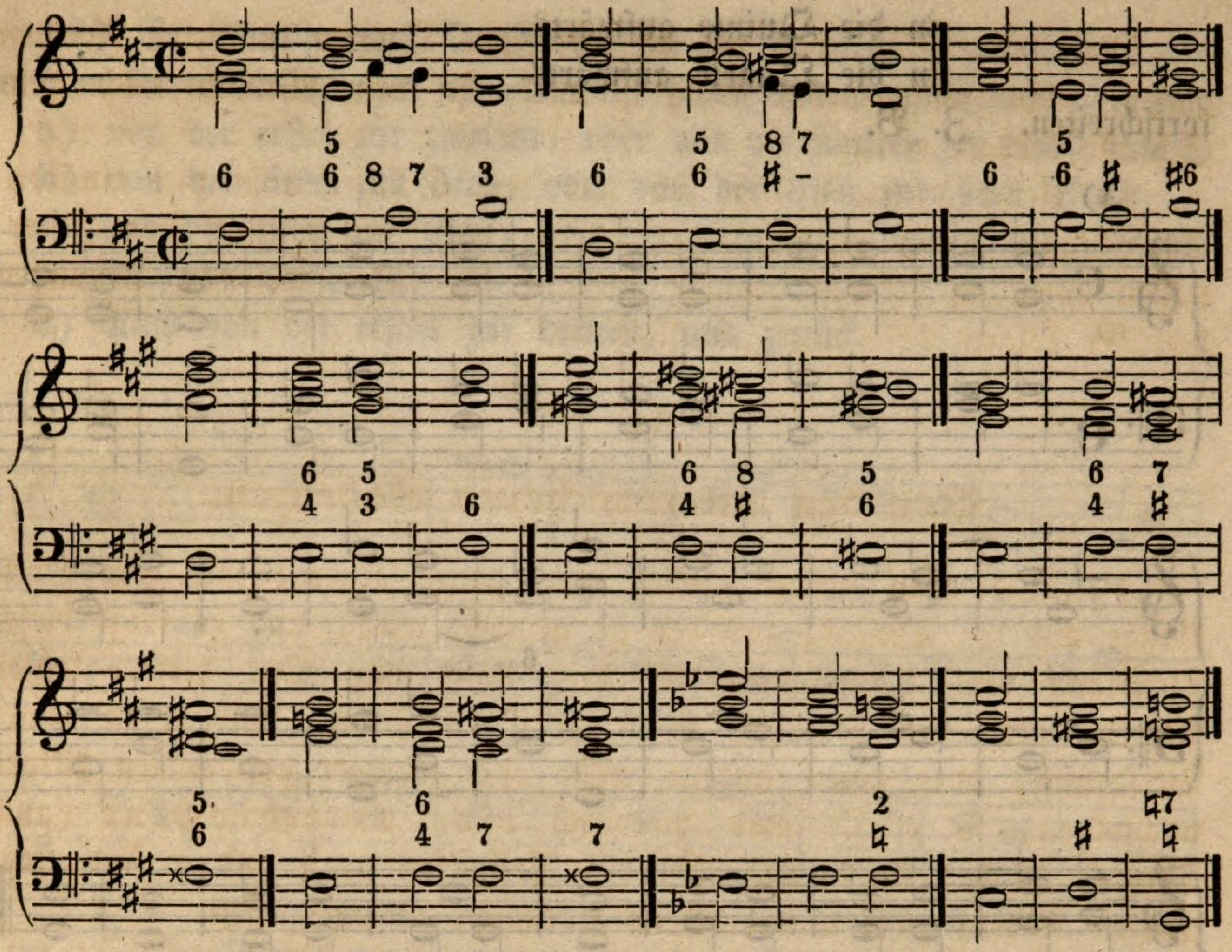
a) Ganze Kadenz. b) Unterbrochene Kadenz. c) Unterbrochene Kadenz.



Die unterbrochenen Kadenzen ſind, zur rechten Zeit benützt, von guter Wirkung. Sie ſpannen die Aufmerkſamkeit, und geben der folgenden Periode Kraft.

Hier folgen mehrere Beiſpiele unterbrochener Kadenzen, und es iſt Sache des Schülers, zu beſtimmen, wie und auf welche Weiſe jede dieſer Kadenzen gebildet worden iſt.





Mehrere von unterbrochenen Kadenzen ergeben ſich bei der Lehre über die Modulation. Indeſſen iſt es gut, wenn der Schüler veranlaßt wird, jedes der obigen Beiſpiele in allen gewöhnlichen Tonarten nach früher gegebener Anleitung ſorgfältig einzuüben.

§. 31.

Von der Folge der Dreiklänge und ihrer Verſetzungen auf allen Stufen einer Tonart.

1) Zunächſt ſind es der Dreiklang auf der Tonica, auf der Ober- und Unter-Dominante (mit ihren allenfallſigen Neben-Akkorden), welche unter ſich Harmonienfolgen geben. Es können aber die Dreiklänge auf allen übrigen Stufen einer Tonart zu einer Akkordenreihe mit einander verbunden werden, beſonders wenn ſie mitunter auch in ihren Verſetzungen angewendet werden. Hierüber iſt Folgendes zu bemerken:

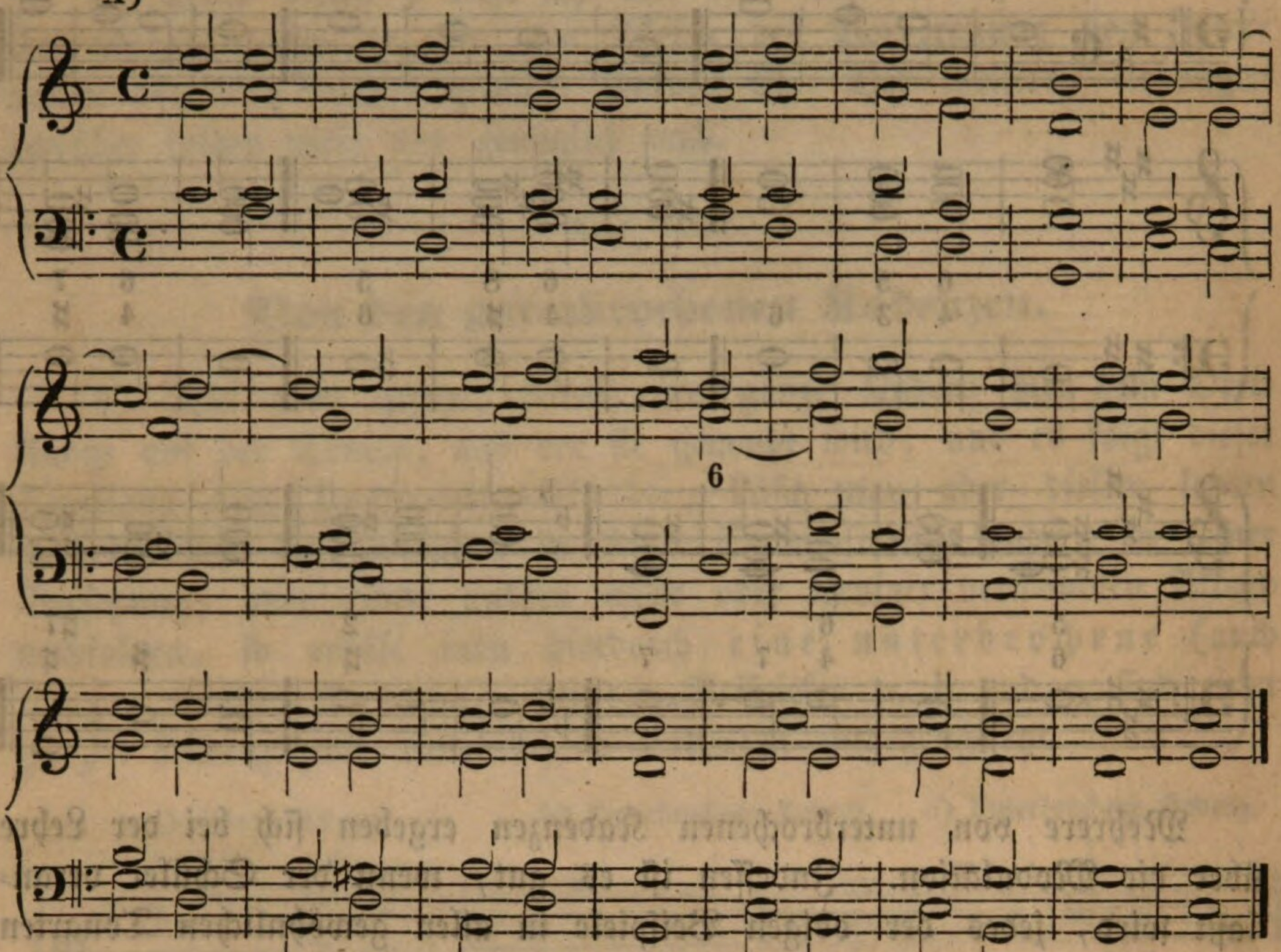
Zwei Akkorde verbinden ſich richtig zuſammen, wenn ihre Grundtöne

in die Terz abwärts,
in die Quarte abwärts,
in die Quinte abwärts, oder
in die Sexte aufwärts,

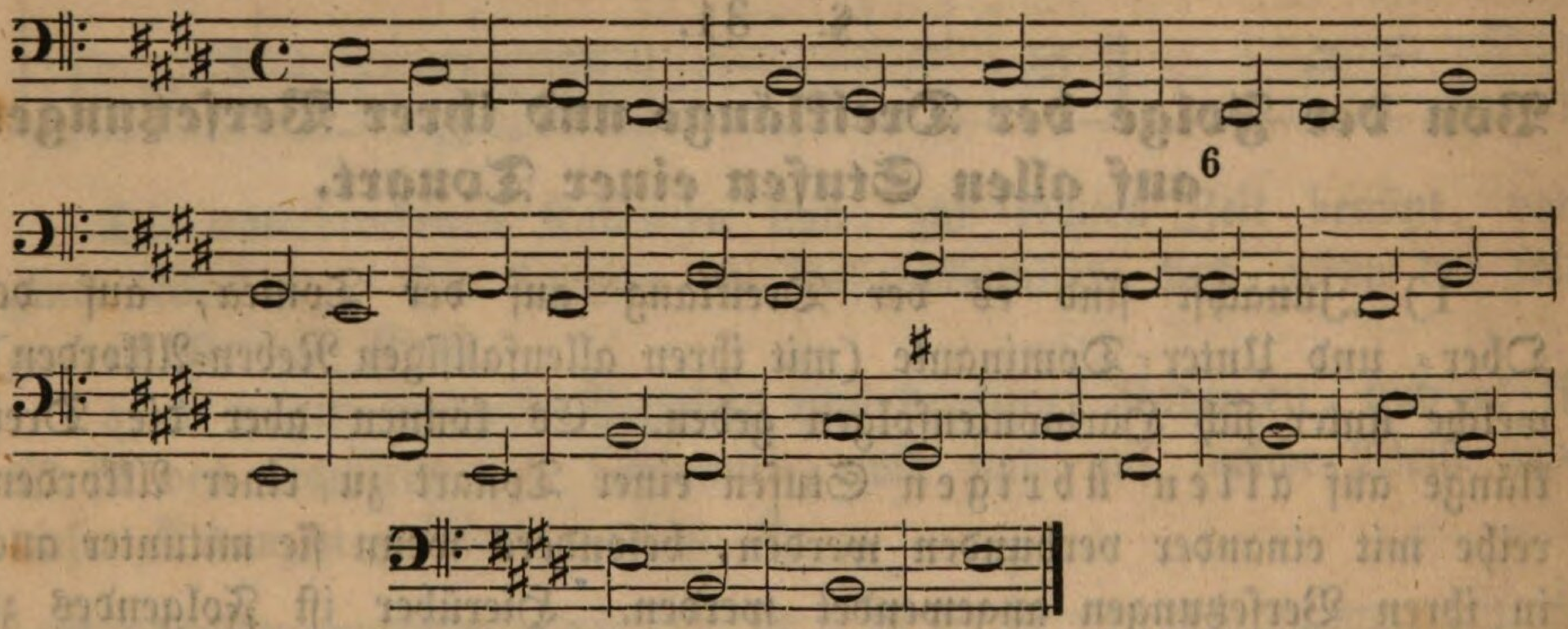
in die Quinte aufwärts,
in die Quarte aufwärts

fortſchreiten. Z. B.

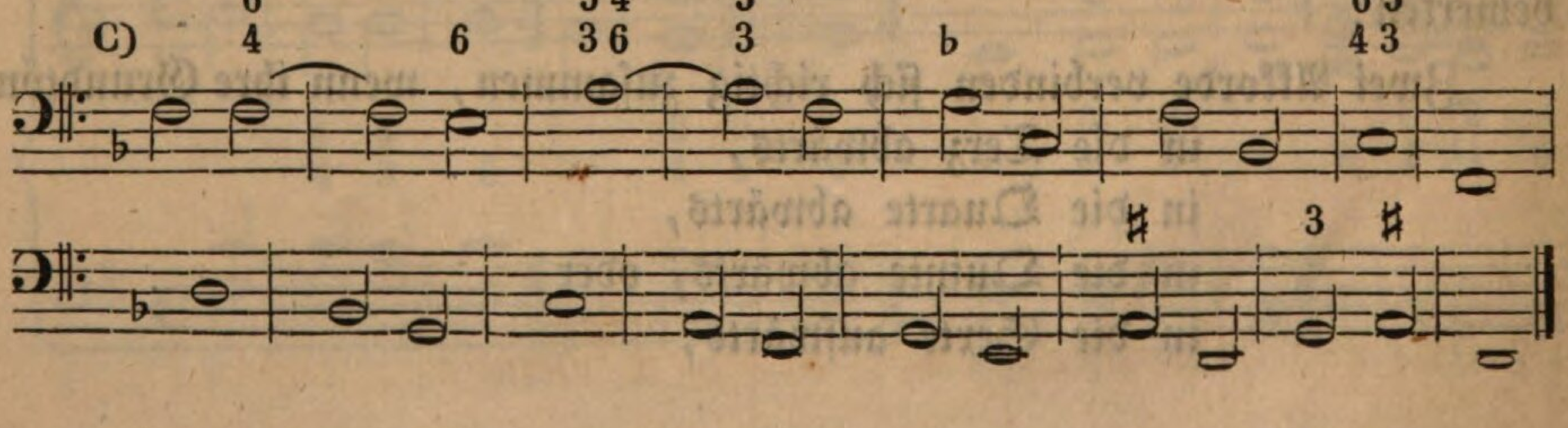
A)



B)



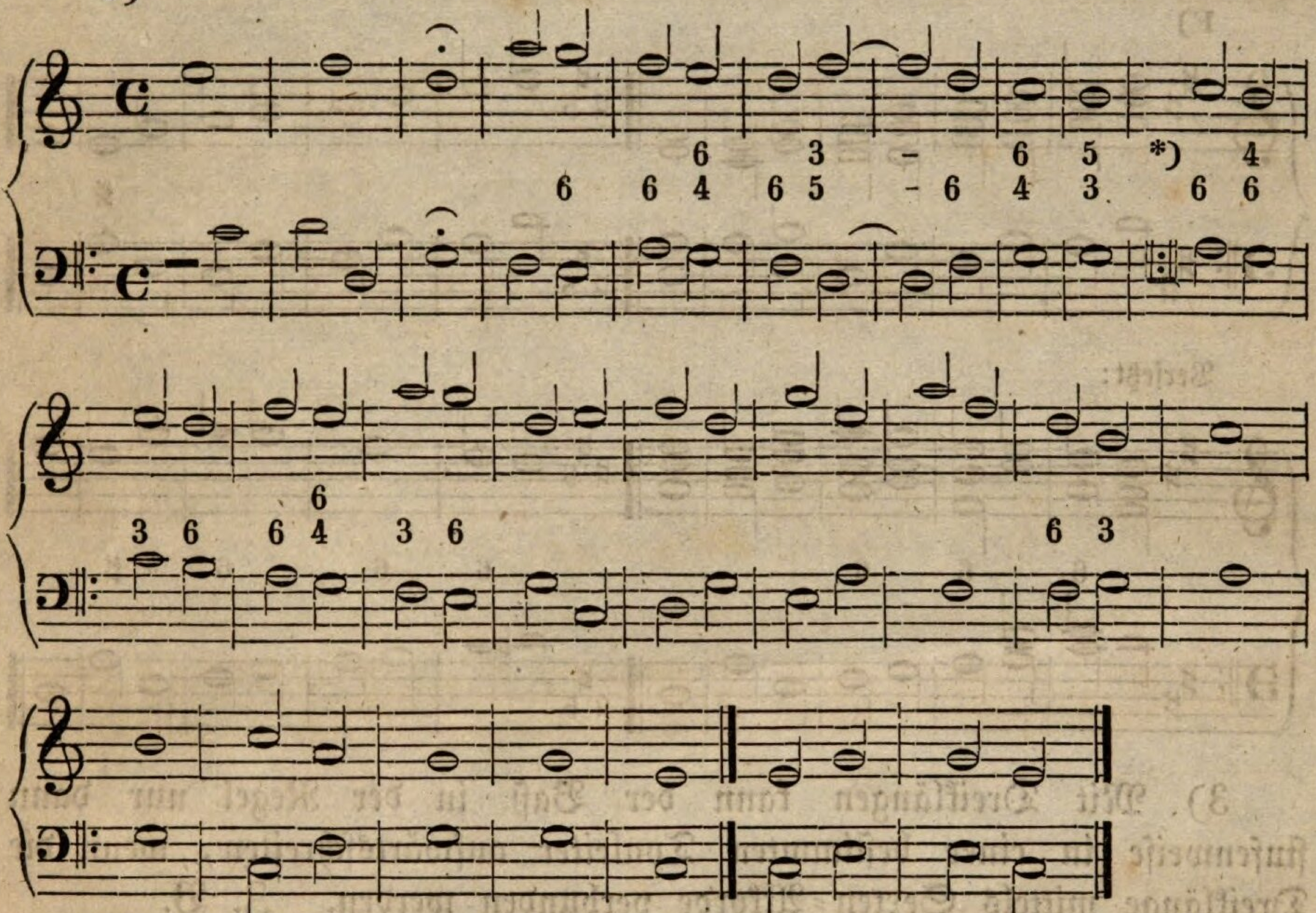
C)



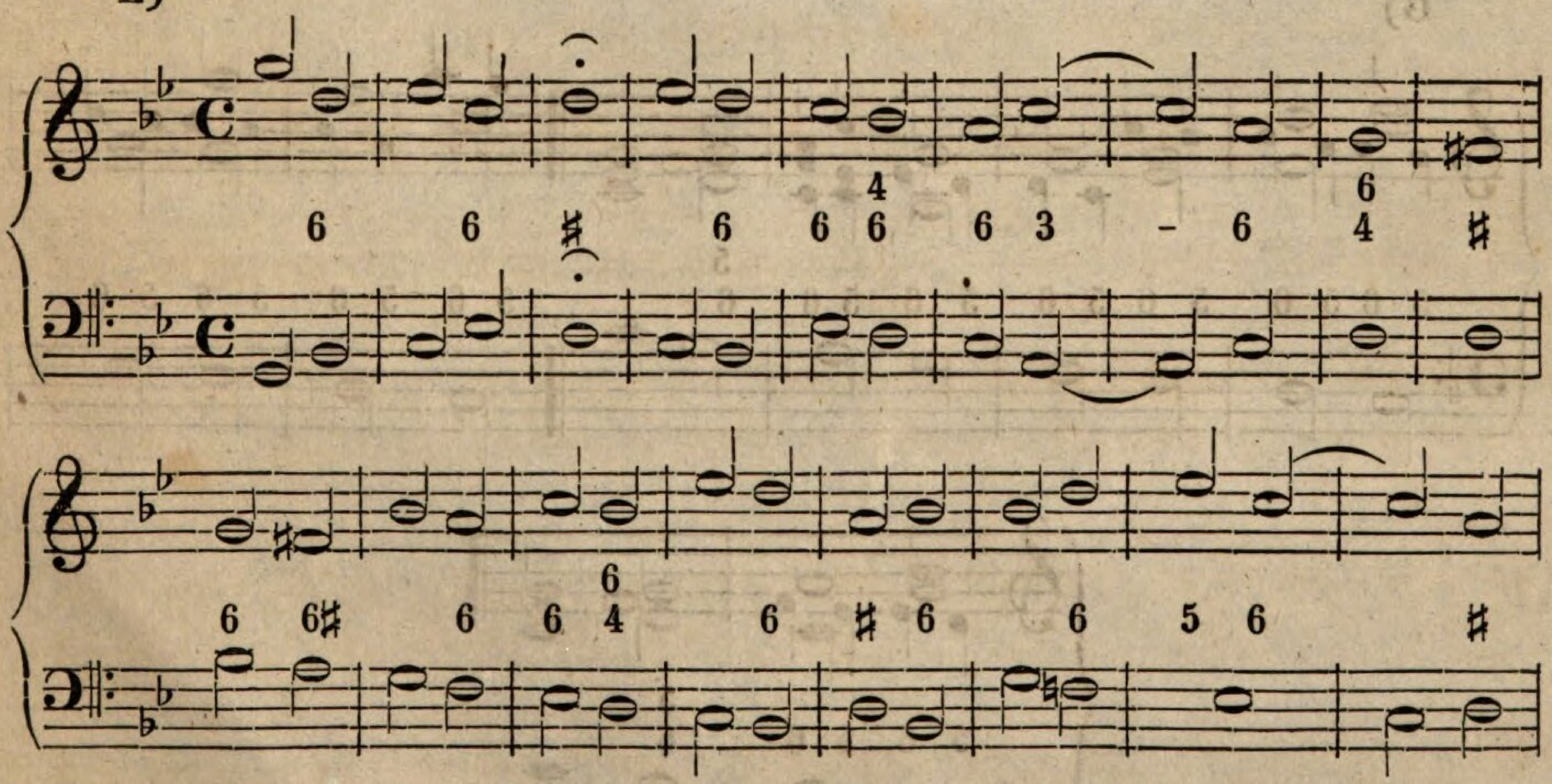
2) Es können zwei Dreiklänge ſowohl in ihrer Stammform, als auch in ihren Verſetzungen ſecundenweiſe fortſchreiten, gewöhnlich aber nur

a) von der erſten zur zweiten, oder von der zweiten zur erſten Stufe,
b) von der 4ten zur 5ten, oder von der 5ten zur 4ten Stufe,
c) von der 5ten zur 6ten, von der 6ten zur 5ten Stufe. Siehe folgende Beiſpiele.
d) Auch von der erſten zur dritten, und zurück.

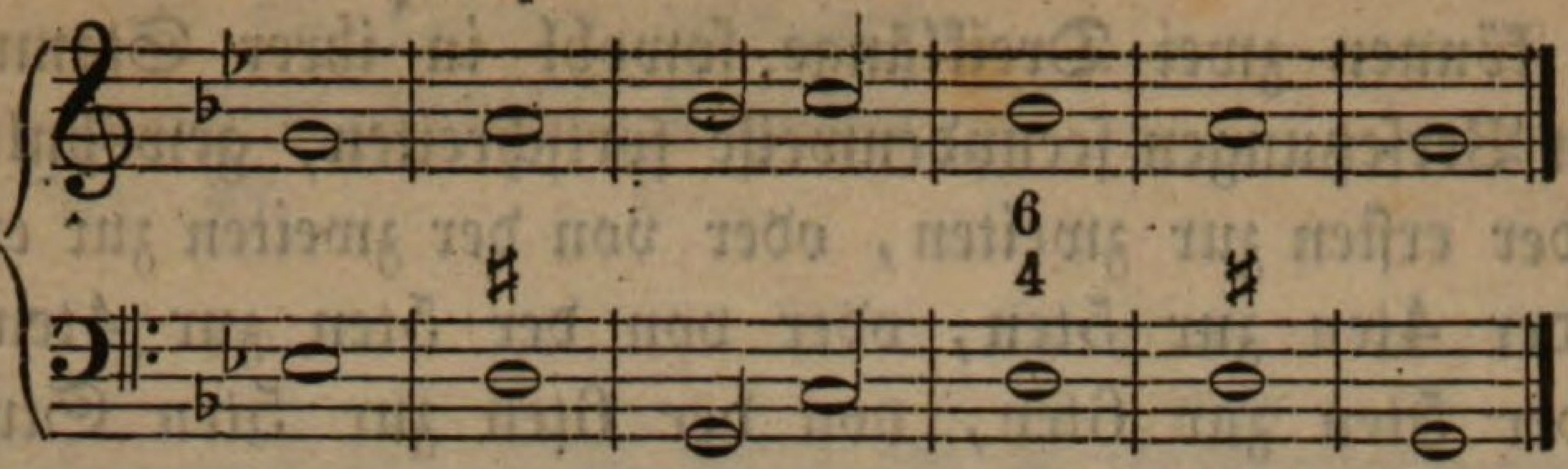
D)



E)

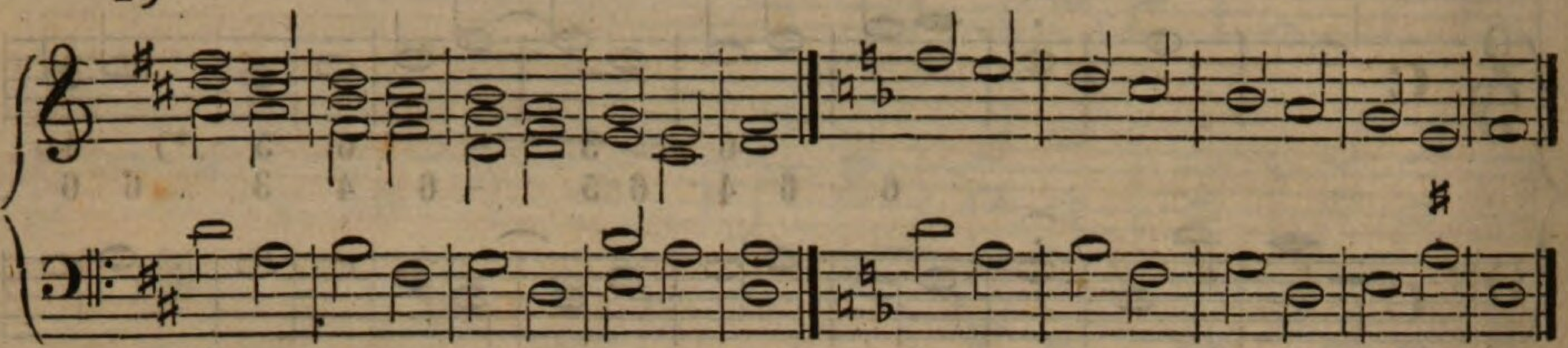


*) Daß der Tenor-Schlüſſel dreiſtimmig zu behandeln iſt, verſteht ſich von ſelbſt.

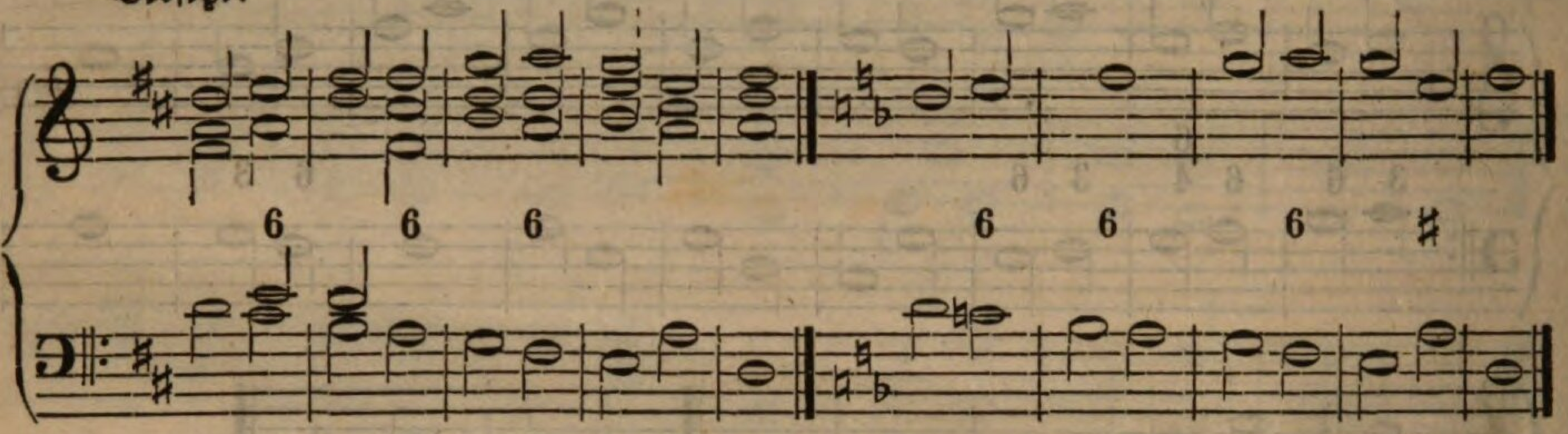


Es kann auch von der dritten zur vierten Stufe fortgeſchritten werden, etwa auf folgende Weiſe:

F)

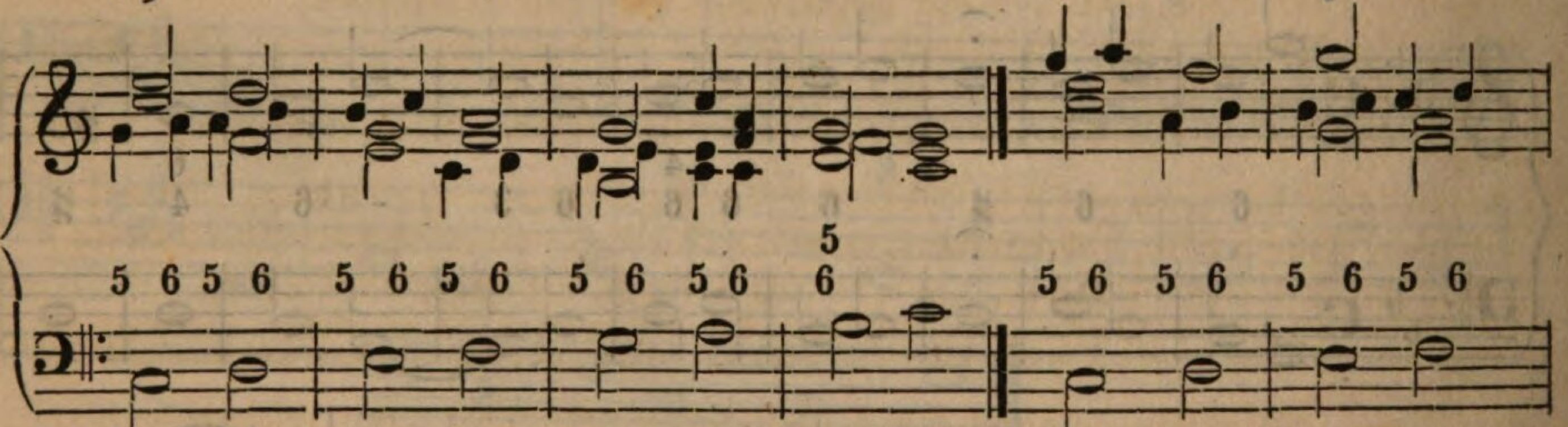


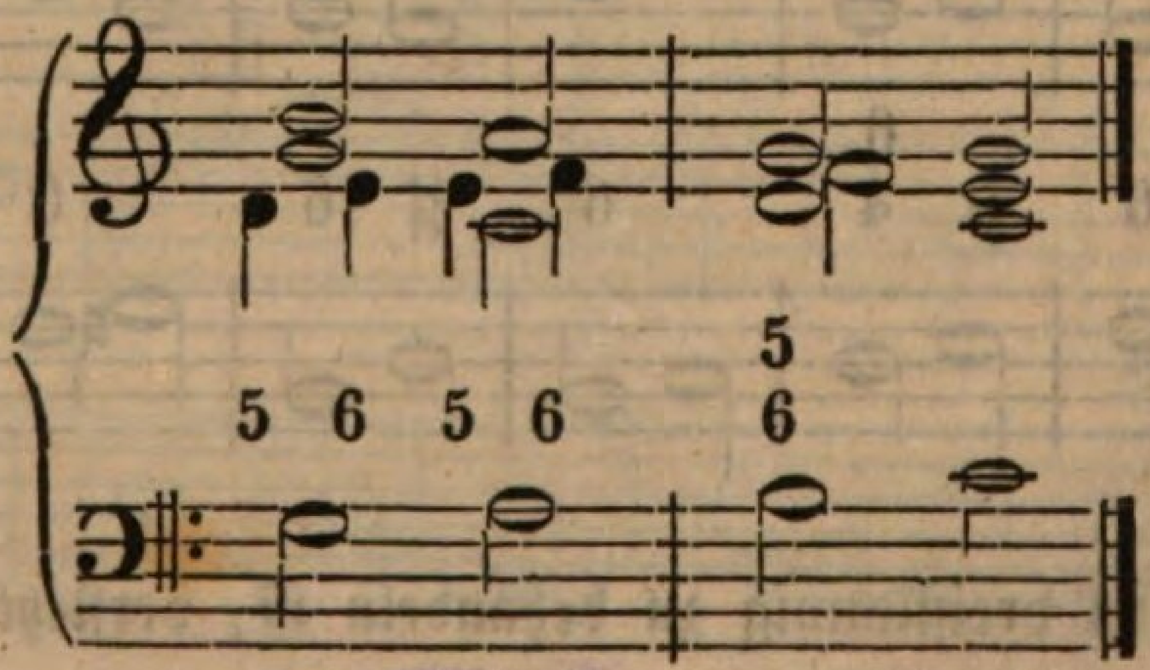
Verſetzt:



3) Mit Dreiklängen kann der Baß in der Regel nur dann ſtufenweiſe in einer beſtimmten Tonleiter aufwärtsſchreiten, wenn die Dreiklänge mittels Sexten-Akkorde verbunden werden. Z. B.

G)





Bayeriſche Staatsbibliothek München

Ferner iſt in der C. H. Beck'ſchen Buchhandlung in Nördlingen erſchienen:

Storr, J., Muſterlehrer, Organiſt und Geſanglehrer am k. Convikt in Rottweil, Meßgeſang für Kinder, beſonders auf den Empfang des heiligen Abendmahles. Für den zwei-, drei- und vierſtimmigen Geſang mit und ohne Orgelbegleitung. 7 Ngr. oder 24 kr.

Wiener, Dr. G. A., Licentiaten der Theologie und Pfarrer zu Kurzenaltheim. Eine Abhandlung über den rhythmiſchen Choralgeſang, die Berechtigung und die Mittel zu ſeiner Wiedereinführung in der evangeliſchen Kirche, zu möglichſt allgemeiner Verſtändigung in Bezug auf die neueren Anordnungen in der proteſtantiſchen Kirche Bayerns dargeboten. gr. 8. (6 Bogen.) Preis geh. 36 kr.

Inhalt: 1. Rhythmiſche Beſchaffenheit der Choräle. — 2. Geſchichtliches über den rhythmiſchen Choralgeſang. — 3. Muſikaliſche Rechtfertigung der Wiedereinführung. — 4. Kirchliche Erwägungen. — 5. Verfahren bei der Einführung. — Anhang: Einfachſter Unterricht im Choralgeſang nach Noten.

Der Zweck dieſes Schriftchens iſt jedem Gebildeten zuerſt einen deutlichen Begriff von der Veränderung, welche mit dem Kirchengeſange vorgenommen werden ſoll, und von Urſachen, welche dafür vorhanden ſind, zu gewähren, und dann jeden dazu Berufenen in den Stand zu ſetzen, die Verbeſſerung ſelbſt vorzunehmen oder zu veranlaſſen und zu überwachen. In dieſer Abſicht wird die Beſchaffenheit der neu einzuführenden Geſangweiſe geſchildert und an Beiſpielen erläutert, eine geſchichtliche Nachweiſung über den rhythmiſchen Choralgeſang gegeben, derſelbe gegen Einwürfe vertheidigt und mit Gründen empfohlen. Daran ſchließt ſich eine Anleitung, und als Anhang hiezu eine kurze Anweiſung zu einem allgemein faßlichen Singunterricht nach Noten. Wer nur einige muſikaliſche Kenntniß hat, dem wird der Aufſatz in allen Theilen verſtändlich ſein; er wird aber auch Jedem, der ſonſt ohne jene Kenntniß iſt, in allen entſcheidenden Punkten genügende Aufklärung zu eigenem Urtheil und eigener Thätigkeit gewähren.

Grobe, J., ſechs Geſänge für 4 Männerſtimmen, componirt und dem Fürſtlich von Fürſtenberg'ſchen Hof-Kapellmeiſter Herrn Kalliwoda als ein Zeichen der innigſten Hochachtung gewidmet. Erſtes Heft. 25 Ngr. oder 1 fl. 24 kr.

Inhalt: Alles mit Gott. — Der ſchöne Stern. — An die Laute. — An die Vergangenheit. — Jägerlied. — Ein zweites Jägerlied.

— — Dieſelben. Zweites Heft. Herrn Hofkapellmeiſter Franz Lachner gewidmet. 1 Thlr. 10 Ngr. oder 2 fl. 24 kr.

Inhalt: Morgenlied. — Gott dem Erretter. — Abendlied. — Der Morgen. — Der Frühling. — Jagdlied.

— — Drei Quodlibete für 4 Männerſtimmen. Op. 3. (Der Quartetten 3tes Heft.) 1 Thlr. 5 Ngr. oder 2 fl.

(Die Stimmen zu dieſen Geſängen ſind in beliebiger Anzahl einzeln zu haben.)

Wegweiſer zur Kunſt, richtig, wohl und lange zu leben. Ein Haus- und Familienbuch für Jung und Alt, insbeſondere für Gelehrte u. Studirende. Herausgegeben von W. M. Büchner. Neue Ausgabe des diätetiſchen Schatzkäſtleins, nebſt einer allgemeinen Geſundheitslehre und einer Haustafel für Gelehrte und Studirende. gr. 16. XXXII und 353 S. In engl. Leinwand cart. 25 Ngr. oder 1 fl 24 kr.

Dieſe in ernſtem Geiſte und in gemeinnützigſter Abſicht geſchriebene Schrift verdient wohl beachtet zu werden!

Populäre Phyſiologie für Gebildete aus allen Ständen. Von Dr. R. H. Rohatzſch. Eingeführt von Dr. G. H. von Schubert, Hofrath und Profeſſor in München. 8. (7¼ B.) broch. 12 Ngr. oder 45 kr.

Dieſes Werk dient ebenſoſehr, dem Denkenden Aufſchluß zu geben über die Geſetze, nach denen das menſchliche Leben vor ſich geht, als es den Laien oder Anfänger ſchnell auf die Stufe führt, mediciniſche Werke mit Nutzen zu leſen.

Scheiffele, Profeſſor, Jahrbücher der römiſchen Geſchichte, mit erläuternden hiſtoriſchen, chronologiſchen, mythologiſchen, archäologiſchen Anmerkungen. Erſtes bis ſechstes Heft. 1843—47. 420 S. in 4. 2 Rthlr. 18 Ngr. oder 4 fl. 39 kr.

Das erſte Heft, in zweiter Auflage erſchienen — enthält: Von den früheſten Sagen bis Romulus. Das zweite Heft: Geſchichte der Könige. Das dritte und vierte Heft: Republik bis zum Jahre 265 v. Chr. Das fünfte Heft: Die puniſchen Kriege, oder von der Eroberung Italiens bis zur Zerſtörung von Carthago und Corinth, v. Jahr 264 — 146 v. Chr. Das ſechste Heft: Von der Zerſtörung Carthago's bis zum Ende des Sertorian. und Sklavenkrieges. 145 bis 70 v. Chr.

Ueber den Werth dieſes Buches ſprechen ſich alle öffentlichen Stimmen auf das Günſtigſte aus.

Beitrag zu den Uebungen der lieben Jugend im Denken, Sprechen und in der Mutterſprache. Treubeſorgten Lehrern der Volksſchule zur Erleichterung in Liebe dargeboten von Gottlieb Albrecht Lehmus. 8. broch. 4 Ngr. oder 12 kr.

C. H. Beck'ſche Buchhandlung
in Nördlingen.

Prospect.

Die „vollſtändige theoretiſch-praktiſche Generalbaß- und Harmonielehre vom I. Seminarlehrer und Präfekten Zeheter und Chorregenten **Winkler** zu Eichſtätt", umfaßt außer den Vorkenntniſſen über die Töne und ihre Bezeichnungen, über die Intervalle, Skalen und den Rhythmus ꝛc., die Lehre von den Akkorden und ihren Verbindungen, von den Bewegungen, von den regelmäßigen Fortſchreitungen oder Sequenzen, von der Behandlung der chromatiſchen Akkorde, von dem Querſtande, von den verſchiedenen Modulationen, von den verzögerten und vorausgenommenen Intervallen und Akkorden, von der Begleitung der verſchiedenen Skalen u. dgl.; endlich enthält es auch noch die Lehre von dem Contrapunkte im ſtrengen und freien Style und die Imitations- und Fugenlehre.

Es wird dasſelbe beſonders durch eine gründliche und einfache Bearbeitung des Gegenſtandes entſprechen. Wo es nöthig ſchien, ſind auch Bemerkungen über das praktiſche Verfahren angefügt worden. Eben ſo wenig gebricht es an Beiſpielen, ſo daß die Notenſchrift mehr als zwei Drittheile des Ganzen beträgt.

Competente Beurtheiler haben bereits auf das Günſtigſte ausgeſprochen, daß dieſes Werk beſonders durch eine gründliche, einfache und praktiſche Bearbeitung des Gegenſtandes alles in dieſem Fache bisher Erſchienene übertrifft. Dasſelbe dürfte ſich darum als ein Lehrmittel für jeden Orgelſchüler, insbeſondere aber für Schullehrlinge und Schulſeminariſten eignen, und iſt auch bereits in vier Schullehrer-Seminarien eingeführt: gewiß die beſte Empfehlung für die Brauchbarkeit dieſes Buches!

Subſcribenten-Sammler erhalten auf 12 Exemplare 1 frei.

Ueber den praktiſchen Werth und die Gelungenheit dieſes Werkes haben ſich bereits die anerkannteſten Autoritäten und Zeitſchriften auf's Vortheilhafteſte ausgeſprochen. Von den vielen günſtigen Beurtheilungen heben wir hier aus einer uns zugekommenen Anzeige im „Magazin für Pädagogik und Didaktik" nur folgendes Wenige aus: „Das angeführte Werk iſt zwar, heißt es darin, noch nicht vollſtändig erſchienen; deſſenungeachtet hat ſich aber der Geiſt und der Standpunkt dieſes Werkes bereits ſo weit manifeſtirt, daß uns die Möglichkeit zu einem relativen Urtheil darüber gegeben iſt. Weil das Buch ein vollſtändiger Unterricht über das Weſen der Muſik und Harmonie ſein ſoll, ſo ſind auch die einſchlägigen Gegenſtände mit einer Genauigkeit und Ausführlichkeit behandelt worden, daß keine muſikaliſche Frage, oder kein Zweifeln über den einen oder anderen Punkt mehr übrig ſein kann. So weit wir ferner die Eintheilung kennen, ſo iſt ſie natürlich, vom Einfachen zum Concreteren fortſchreitend, daher den Lernenden von einem Schritt zum andern organiſch weiterführend, ohne irgend einen Punkt in dem jeweiligen Gebiete auf der Seite liegen zu laſſen.

Die erſten Lehrkapitel umfaſſen demnach die Begriffe von Ton, Schlüſſel, Takt ꝛc., alſo die Vorfragen der wirklichen Muſik. Mit §. 7 beginnt die Lehre von den Intervallen und Tonleitern. Mit §. 9. eröffnet ſich das Gebiet der eigentlichen Muſik, die Lehre von den Akkorden. Die Dispoſition dieſes Abſchnittes iſt folgende: Zuerſt erſcheint die Lehre von den zwei Hauptklaſſen der Akkorde, der Drei- und Vierklänge mit ihren Verſetzungen und den möglichen Formen ihrer Umwendung mittelſt Verdoppelung oder Auslaſſung einzelner Töne. Sodann wird das Verhältniß der Akkorde unter ſich nachgewieſen, in wie fern dieſelben noch immer in einer und derſelben Skala liegen. Den Schluß dieſer Lehre bildet die Entwickelung und Feſthaltung der ſogenannten chromatiſchen Akkorde, des verminderten Vierklangs ꝛc., alſo die Lehre jener Akkorde, welche bereits die ſtrenge Gränze der diatoniſchen Drei- und Vierklänge überſchritten haben, und mithin von ſelbſt zur Lehre von der Mehrdeutigkeit der Akkorde, von dem Ineinandergreifen verſchiedener Tongebiete, d. h. in die Lehre von der harmoniſchen Ausweichung nach den Stufen und Graden der Tonleitern überführen.

Indeſſen hat ſich dieſes Werk ſchon in ſeinen drei erſten Heften als ein ſehr gediegenes, werthvolles Lehrbuch bewährt, das ſich ebenſowohl durch Gründlichkeit als Deutlichkeit der Darſtellung auszeichnet, und für Lernende ſowohl als auch für Lehrer auf's Zweifelloſeſte empfohlen werden kann. Es läßt ſich erwarten, daß die folgenden Hefte mit derſelben Gründlichkeit und mit demſelben Geiſte ausgeſtattet in die Oeffentlichkeit treten werden. Repetent Birkler."

In derſelben vortheilhaften Weiſe ſprechen ſich faſt alle muſikaliſchen und pädagogiſchen Organe über dieſes Werk aus.

Nachdem **das Werk aber nun ganz vollendet vorliegt,** kann Jeder, der ſich dafür intereſſirt, ſelbſt prüfen und dasſelbe ſowohl nach ſeinem reichen Inhalte, als nach der praktiſchen Anordnung des Stoffes kennen lernen.

C. H. Beck'ſche Buchhandlung in Nördlingen.

Brunk, Corneliusstr. 9

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Winkler, Max Joseph,

Vollständige theoretisch-praktische Generalbaß- und Harmonielehre für junge Musiker überhaupt, besonders aber für Orgelschüler, Schulseminaristen, Schullehrling und zum Selbstunterrichte
Bd.: 1

Nördlingen (1847)

4 Mus.th. 1759-1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527846-2